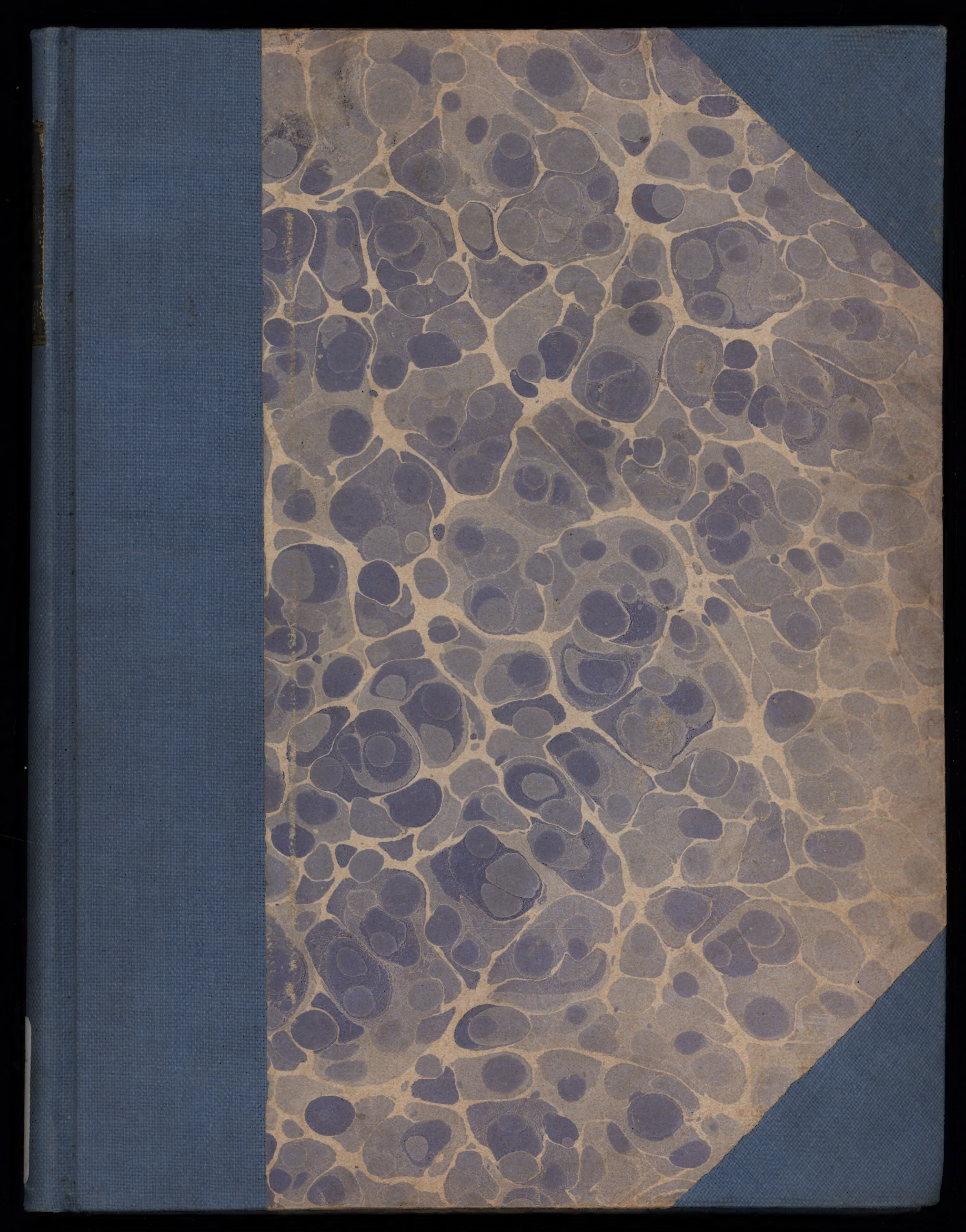


BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

ONT COLLABORÉ A CE VOLUME :

Pour le texte :

Mlle L. Gevaert (L. G.);
MM. Alpha ; Arc-en-Ciel ; A. C. ; Abbé B. Claessens (B. C.) ; Th. Clément ; L. Cloquet ; G. D. ; J. Demarteau ; Abbé Fr. de Ridder (Fr. D. R.) ; Ch. de Wulf ; Abbé Dobbelstein ; G. Dy ; Charles Feyt (C. F.) ; F. F.-G. ; F. M.-G. ; F***; G. G.; Egée ; E. Gevaert (E. G.) ; Eug. Haverland ; G. Hermeling ; Pierre Huyze ; Karl (K.); R. Kremer; Nestor Lagache (N. L.); R. L., curé ; E. L. ; Liégeois ; F. Maubert ; F. M.-F. ; J. Osterrath ; J. Pauwels (J. P.); Léon Pirotte (L. P.) ; Abbé R. Roegiers ; Abbé Serville ; Spectator ; G. T. ; J. van Daele ; Arthur van Gramberen (A. v. G.); Alphonse van Houcke (A. v. H.) ; Chr. Veraart.

Pour l'illustration :

Mlle L. Gevaert ;
MM. Alexandre ; L. Bressers ; J. Casier ; M. Ceusters ; B. Claessens (B. C.) ; M. Claessens ; Th. Clément ; L. Cloquet ; J. Coomans ; J. Delcroix ; E. de Marès ; M. de Paris ; R. de Pauw ; Em. Deshayes ; Ch. de Wulf (C. de W.); Alph. Dufour ; Robert Engels ; Ch. Feyt ; G. Fitschy ; Jos. Fober ; F. F.-G.; M. Geens ; E. Gevaert (E. G.) ; G. Ladon ; A. Latteur ; M. Lievens ; Et. J. Malvaux, graveur ; V. Maréchal ; prof. Martin ; F.M.-F.; L. Moulin ; Jos. Osterrath ; J. Pauwels ; J. Sacré ; H. Séaux ; H. Vaerwyck ; A. van Gramberen ; A. van Houcke (A. v. H.) ; B. van Uytvanck ; M. Vassaux ; Chr. Veraart ; Guill. Veraart.

Tiré sur les presses de

VROMANT & Co
3, rue de la Chapelle, 3
Bruxelles

BULLETIN

DES

MÉTIERS D'ART

REVUE MENSUELLE

D'ARCHITECTURE ET D'ARTS DÉCORATIFS

DEUXIÈME ANNÉE

1902-1903

BRUXELLES
DIRECTION : 13, RUE DE LA COLLÉGIALE

—

1903

TABLE DES MATIÈRES.

Architecture.

Bibliographie.

Bibliographie.

Bijouterie.

Composition.

Concours.

Construction.

Costume.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PRINCIPAUX ERRATA :

PAGE	COLONNE	LIGNE	LIRE :	AU LIEU DE :
214	légende		Buffet Bibliothèque	Bibliothèque Buffet.
265	2^e^	28	le collier le plus primitif	le collier, le plus primitif.
269	2^e^	note 1^re^	Payé à Hubrecht	Payé à Hutrecht.
272	légende		XVII^e^ siècle	XVI^e^ siècle.
273	légende		vers la poorterslogie et la rue Flamande.	vers la poorterslogie, rue Flamande.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. JUILLET 1902.

A NOS ABONNÉS.

Le « Bulletin des Métiers d'Art » commence aujourd'hui sa seconde année d'existence.

C'est un devoir pour nous de remercier les nombreux abonnés qui ont répondu à notre premier appel, les collaborateurs dévoués qui nous ont assisté dans la tâche difficultueuse des commencements, les amis qui nous ont généreusement versé de bienveillants encouragements.

Qu'ils nous permettent de compter encore sur leur sympathie et leur indulgence. Nous nous efforcerons de mériter l'une et de justifier l'autre en améliorant constamment notre revue et en corrigeant, au fur et à mesure, les défectuosités, inséparables des débuts, qui s'y trouvent encore.

La Rédaction.

STATIONS DE CHEMINS DE FER.

DÉCIDÉMENT, l'administration des Chemins de fer, Postes et Télégraphes fait les plus louables efforts pour relever la note d'art dans les nombreuses constructions réclamées par les services de ce département.

Nous avons déjà présenté à nos lecteurs quelques spécimens remarquables de bureaux de postes et téléphones. Il faudrait encore signaler les gares dont certaines dénotent un sens esthétique que nous n'étions pas habitués autrefois à rencontrer dans ces édifices. Les plus récentes accusent un progrès sérieux; nous sommes loin des joujous découpés comme la gare d'Alost, voire même du grand pastiche brugeois. On nous a dotés, depuis, des gares de Tournai, Ath, Hal, Jette, Groenendael, etc.

Voici que nous avons l'occasion de présenter quelques autres types, accusant de plus en plus franchement le principe de l'emploi rationnel des matériaux.

Les formes, empruntées au Classique ou à la Renaissance, sont parfois encore un peu lourdes, mais ces détails s'épurent de plus en plus et, si le progrès continue, nous entrevoyons le jour où, en Belgique, un touriste se paiera un coupon circulaire afin de jouir de l'art dans nos gares de chemin de fer.

Il n'est pas dit précisément que, pour atteindre cet idéal, il soit nécessaire d'aligner les millions pendant 3 et 4 kilomètres comme à Anvers, ni même de faire des passages sous voies de quatre-vingt mille francs, comme à Jette-Saint-Pierre, lorsque vingt mille francs auraient suffi à jeter une passerelle élégante et solide au-dessus. Non, ce n'est pas le moyen de multiplier ces passerelles si désirables pour la plupart de nos principales gares de passage. L'art ne perdrait rien à plus d'économie.

L'administration est trop bien intentionnée et trop intelligente pour ne point s'en apercevoir et, au lieu de s'arrêter à mi-chemin, espérons qu'elle s'efforcera de donner une note d'art modeste à ces mille et une constructions, telles que cabines, maisons de gardes, qui peuvent, qui doivent revêtir leur physionomie propre de service et de localité.

Il y a quelques mois un journal français, le *Temps,* a publié des critiques sévères à l'endroit de nos chemins de fer et en particulier de nos gares. C'est un rappel de tout ce que, dans notre pays ou ailleurs, on leur a bien des fois reproché. Certaines de ces critiques tombent juste, mais il en est d'autres qui manquent de fondement, surtout dans la forme généralisée où elles sont produites. C'est ainsi qu'on nous fait grief de bâtir à certains points d'arrêt des stations monumentales, dont la construction n'est pas uniquement guidée par des considérations utilitaires.

C'est assurément à tort. Que le souci de l'art inspire moins les *Compagnies,* cela se comprend. Leur but premier étant un but d'affaires, elles regardent les trop somptuaires dépenses comme autant de pris sur les dividendes de leurs actionnaires. Mais, en Belgique, où presque tout le réseau est constitué par les lignes de l'État, où, par conséquent, les stations de chemin de fer sont des établissements publics dans toute la force du terme, ces édifices suivent le sort de tous les édifices publics à une époque de prospérité. Il serait évidemment anormal et peu compréhensible de bâtir dans une ville riche et populeuse une gare banale et sans aspect, à côté de halles, d'églises, d'hôtels de ville et de palais de justice luxueux, alors surtout que, dans la première de ces constructions, l'activité commune, la richesse, l'industrie et toute notre civilisation contemporaine se résument autant, sinon plus, que dans plusieurs de ces dernières. Il faut donc qu'un souci d'art réel soit apporté non seulement à la construction des grandes gares, qui sont l'exception, mais des stations les plus modestes. Le contraire, dans un pays, serait la démonstration d'un art superficiel, de convention, entretenu par les dépenses du luxe et l'apparat de quelques-uns, et non d'un art enraciné dans tous les domaines, toutes les classes et tous les besoins de la société.

On dit, avec assez de raison, que ceux de ces monuments bâtis avec le plus de recherche et d'argent ne sont guère les plus pratiques. Nous y avons déjà répondu. Les gares les moins pratiques sont en vérité les moins artistiques, malgré qu'elles soient souvent les plus prétentieuses. En vertu des principes rationnels de l'art, l'architecte doit être toujours guidé par la destination de son travail. Il ne faut pas que des questions de formes *a priori* le détournent de ce but essentiel. Il serait donc erroné de croire qu'on

ne peut faire une gare belle et bonne.

La même raison anéantit une objection fréquemment soulevée, et dont il fut fait jadis grand état à propos d'une parole royale plus ou moins bien interprétée. Elle fait allusion à un style déterminé : le gothique, qui est inconciliable, dit-on, avec le plan d'une bonne gare. Et il en est qui ajoutent, en guise de dissertation : le gothique est l'expression d'une époque dont la nôtre est l'antithèse. Le moyen âge et les chemins de fer se sont-ils jamais connus ?

La remarque est naïve. L'art grec, l'art romain, voire même le style Louis XIII, si familier à certaines gares françaises, n'y échappent pas. Or ce pseudo argument vient de gens qu'une gare classique n'a jamais contrariés ! Les voilà donc criant volontiers au pastiche dans certains cas et l'approuvant dans d'autres.

Le pastiche est toujours condamnable. Précisément un pasticheur méconnaît le principe fondamental que nous formulions ci-dessus. Il met

STATION DE JURBISE. Arch. Burton.

1. Façade vers la rue. — 2. Façade vers la voie. — 3. Abri vitré pour voyageurs.

STATION DE JEMAPPES. Arch. Burton.

architecture moderne, même dans une gare, me choque toujours beaucoup moins que les styles grec ou romain.

Nous pouvons parfaitement espérer des gares qui ne seront point des gares *gothiques,* mais dont la conception sera due à des cerveaux, à des tempéraments, à des caractères identiques à ceux des anciens architectes nationaux, de même qu'elles seront debout sur le même sol qui porte nos œuvres anciennes. Elles ne seront point le pastiche de celles-ci, mais elles seront ce que les gares eussent pu être si l'invasion de l'erreur méridionale et païenne n'était venue étouffer les principes autochtones.

le souci exclusif d'une forme au-dessus de la destination utile. C'est tant bien que mal — et toujours, en cas de conflit inévitable, au détriment de cette dernière — qu'il essaye d'accommoder ces deux éléments.

Le pastiche existe même lorsque pareille erreur préside à l'emploi de formes dites *nouvelles*. La forme ne se justifiant pas par elle-même, mais par sa raison d'être, il est aussi sot de faire du neuf parce que neuf que de faire du vieux parce que vieux.

Une bonne gare sera évidemment une œuvre vraiment moderne.

Disons toutefois, pour ne laisser aucun doute sur notre pensée, que les formes gothiques ont sur les formes antiques un grand avantage : c'est de pouvoir nous inspirer parce qu'elles appartiennent à notre art national, c'est-à-dire parce qu'elles sont nées de notre tempérament propre, de notre climat, de nos matériaux. D'autre part, elles se prêtent, avec beaucoup plus d'élasticité que le Classique, à des applications diverses. Voilà pourquoi leur rappel dans une

Ceci dit, jetons un regard sur quelques stations qui réalisent mieux que d'autres le programme vrai. Elles sont l'œuvre de M. l'architecte Burton, au talent duquel elles font honneur.

Il y a lieu de noter d'une façon générale qu'elles appartiennent à des localités industrielles plus ou moins importantes, et que les façades de chacune d'elles portent très bien l'expression correspondant à l'importance respective de l'endroit.

La *gare de Jurbise* est la moins considérable, la moins monumentale. Elle est très heureuse comme lignes. La masse des toits avec les lucarnes, les façades, tout y est d'une élégance peu commune. Peut-être eût-on pu souhaiter plus de simplicité dans les gables des deux pignons de la partie centrale. Les réminiscences allemandes, si ajourées, de ces gables donnent rarement la note solide qu'accuse, dans les fa-

çades, un chaînage de pierre de taille. Les clefs des arcs, aux portes et fenêtres, rappellent aussi un élément exagéré de la fin de la Renaissance.

Bref, cette station dénote un art délicat, sachant donner la valeur voulue aux points d'appui. Ceci ressort encore de son abri vitré où l'architecte a pu garder la transparence aux panneaux tout en évitant la maigreur à laquelle expose ce genre de construction.

JEMAPPES. ABRI POUR VOYAGEURS. Arch. Burton.

L'abri de la *gare de Jemappes*, tout en ayant des qualités non moins sérieuses pour les façades que la précédente, accuse pourtant, à notre avis, des formes exagérées, qui font trop songer aux pignons des grands édifices de la Renaissance. Je ne sais si c'est là le caractère calme qui convient à nos voies ferrées. La simplicité et la robustesse de la ligne doivent être le caractère dominant des gares et des bâtiments du chemin de fer. Ces qualités se retrouvent notablement dans la gare de Jemappes, mais je pense qu'elles seraient apparues avec plus de valeur si elles ne s'étaient égarées sur certains détails.

Si cette remarque est suivie, je suis convaincu qu'elle vaudra à l'architecte de ces beaux travaux, dans ses œuvres futures, l'épanouissement complet des grandes qualités dont il a fait ici la preuve.

G. K.

DE LA RESTAURATION DES VASES ANCIENS EN MÉTAL PRÉCIEUX (1).

DEPUIS que les formes et les techniques anciennes ont reconquis l'estime qu'elles méritent, l'œuvre d'art n'a plus trouvé, si facilement que passé un demi-siècle, le chemin du fripier, de l'antiquaire ou du creuset. Elle est dirigée vers l'atelier de l'orfèvre. Mais, souvent hélas ! elle sort de chez celui-ci bien amoindrie en valeur, faute de connaissances dans celui qui a commandé la réparation et dans l'ouvrier qui a dû l'exécuter. La science des styles et l'appréciation des pièces

(1) Sous ce titre, M. G. Hermeling, orfèvre de talent et de grande expérience, a publié, dans la *Zeitschrift für christliche Kunst*, une étude qui nous a paru de nature à intéresser les lecteurs du *Bulletin*. Nous leur en présentons une traduction résumée.

Cette étude est instructive et importante, au-

anciennes ont beaucoup gagné chez les ecclésiastiques, chez les autres possesseurs d'œuvres d'art et chez les artisans. Aussi appréhendons-nous moins aujourd'hui de voir les objets de valeur passer par les mains de l'ouvrier.

Les objets et vases en métal précieux peuvent subir selon les cas ou une *réparation indispensable*, ou une *réparation importante* ou une *complète restauration*. C'est de chacune de ces trois opérations que nous voulons dire quelques mots.

La *réparation indispensable* est celle qui convient aux objets dont l'usage n'est plus possible ou convenable, mais dont la valeur historique, archéologique, esthétique ou technique est reconnue. Cette réparation n'ayant pour but que de conserver un objet hors d'usage et d'en empêcher la perte ne doit s'étendre qu'aux travaux indispensables avec la plus grande réserve de soudures à l'étain. L'objet ainsi sommairement réparé se présentera avec son cachet ancien et toute sa vraie valeur. Ajoutons que cette réparation doit être entreprise à temps : l'insouciance a causé la perte de plus d'objets précieux que les pillages exercés dans les temps de révolution.

Une pièce encore utilisable et d'une valeur marquée peut recevoir une *réparation proprement dite*. Aux yeux d'un ouvrier expérimenté, cette réparation ne comprend que les opérations nécessaires pour rendre l'objet à un usage extraordinaire et non un usage habituel.

La soudure au feu doit être évitée le plus possible pour les objets dorés. Elle ne peut être employée qu'aux parties où le grattage de l'or ou son enlèvement par des procédés chimiques n'endommageront en rien la beauté des gravures, des ciselures ou des émaux. Ce genre de soudure ne nuirait en rien aux objets en or, bien rares d'ailleurs, si elle n'était rendue impraticable par la présence de pierres précieuses, de perles ou d'émaux. Ces pierreries ne peuvent généralement être dégagées des montures qu'en nuisant à celles-ci, et l'émail n'est pas en état de supporter sans danger une forte chaleur.

Quant aux objets en argent doré, la soudure au feu ne leur fait guère de tort. Elle est empêchée cependant par la présence des pierreries ou par la délicatesse de l'objet ou encore par le nombre de soudures antérieures qui ont eu pour effet la destruction de l'alliage de l'argent et du cuivre. Voici l'explication de ce fait.

L'argent fut presque toujours employé à l'état d'alliage, c'est-à-dire uni à une quantité relative de cuivre. Il est à remarquer qu'à chaque chauffage le cuivre de la surface absorbe l'oxygène de l'air avec lequel il forme un oxyde noir de cuivre. On débarrasse l'objet de cet oxyde, en le faisant bouillir dans une eau fortement acidulée. Les anciens employaient un bain de tartre et de sel pour la dissolution de cet oxyde et

jourd'hui surtout, la question de restaurer avec intelligence les monuments anciens et les travaux artistiques occupant vivement les hommes d'art et les esprits sérieux.

L'orfèvrerie nous a légué des œuvres d'une valeur inappréciable et du plus haut intérêt archéologique. Il importe d'assurer la conservation de ces trésors et de sauvegarder leur caractère ancien par une restauration sérieuse, raisonnée, conforme aux principes artistiques qui ont guidé les auteurs de ces précieux travaux.

du borax nécessaire aux soudures. La couleur de l'argent apparaît alors plus blanche. En enlevant le cuivre par la répétition de cette opération, l'argent redevient pur; il est poreux et cassant. Il y a donc danger d'employer la soudure au feu pour les objets en alliage. Ce danger est d'autant plus grand que l'argent est moins pur; il est déjà appréciable quand le titre de l'alliage est de 0.800.

Si l'objet exige une nouvelle dorure, c'est la dorure au feu qui doit être employée pour conserver à l'œuvre son cachet ancien. Voici le procédé employé exclusivement jusqu'en 1840. La surface du métal à dorer est couverte d'une couche de mercure dissout dans l'acide nitrique; au moyen d'un pinceau et d'une brosse on étend régulièrement un mélange pâteux obtenu en chauffant à blanc, dans un creuset, de l'or et du mercure. Le métal ainsi recouvert est soumis à une chaleur répétée de plus de 350°. A cette température, le mercure s'évapore tandis que l'or reste adhérent à l'argent ou au cuivre. L'air emprisonné sous cette couche se dilate par la chaleur et donne souvent naissance à des soufflures plus ou moins grandes : de là certaines taches privées d'or; on recouvre ces taches par des frottements.

Les travaux émaillés peuvent souffrir d'une nouvelle dorure au feu : l'enveloppe se dilate et l'émail se fendille sous l'action de la chaleur; l'acide pénètre dans ces fissures imperceptibles et la destruction des émaux est ainsi facilitée. Elle le serait davantage si l'on était obligé de colorer l'or appliqué. Après l'évaporation du mercure, l'or est d'une couleur claire : d'une teinte verte, disent les orfèvres. On lui rend un ton foncé au moyen de l'acétate de cuivre ou de l'oxydul de cuivre, puis du nitrate de potassium, du sulfate de zinc, du chlorure de sodium. Cette coloration est nuisible aux émaux; aussi les maîtres anciens l'évitaient-ils pour les travaux délicats; les émaux translucides des XIV[e] et XV[e] siècles le prouvent.

Ce serait nuire considérablement aux parties émaillées que de les compléter par un soi-disant émail froid, la laque, par exemple.

Les objets décorés de niel ne peuvent, sans inconvénients, supporter une nouvelle soudure au feu; le niel, en effet, se met en fusion à une température tant soit peu élevée, et sort de la surface qu'il occupe; toute nouvelle dorure est ainsi plus ou moins empêchée et les beautés du travail et les finesses du ciselé nécessaires à l'effet du niel sont de la sorte endommagées.

Nous croyons ces explications suffisantes pour montrer qu'une réparation ne doit pas être prescrite et exécutée à la légère; l'art d'autrefois était plein d'une sève et d'une vie que n'a point celui d'aujourd'hui; ne cherchons pas à en affaiblir le caractère par une réparation non sérieuse.

La *restauration complète,* qui a pour but de faire paraître comme neuve une pièce ancienne, devient souvent une transformation de celle-ci en lui enlevant la saveur que lui donnaient la vieillesse et la rareté. A propos de cette restauration, faisons quelques remarques.

Les soudures au feu nécessiteront le complet enlèvement de l'or; l'objet doit donc être entièrement bruni à nouveau. Les coups de marteau visibles cèdent à la lime et au

grattoir qui n'épargnent ni gravures ni ciselures.

Qui pourra rendre aux profils, aux figures, aux reliefs que l'usure a changés le caractère primitif : faire disparaître les bossages et feuillures du métal sans en amoindrir la force déjà affaiblie par un long usage ?

Dans la plupart des cas on désire des changements qui donnent à l'œuvre une tout autre impression. Un beau reliquaire est changé en ostensoir : la largeur du cylindre ne correspondant pas avec la dimension de l'hostie, la manière d'ouvrir doit être changée. La coupe du calice roman semble incommode, on en fait un ciboire ; le couvercle et la fermeture nécessitent un travail nouveau. Que de vases anciens ont perdu, par ces prétendues restaurations, toute leur valeur historique !

La réparation des émaux présente de grandes difficultés : très peu d'émailleurs réussissent à en rétablir exactement les couleurs ; si l'on veut remplacer l'ancien émail par un nouveau, souvent la surface de l'argent refuse d'adhérer au nouveau produit.

La dorure galvano-plastique remplace la dorure au feu plus coûteuse pour le client et moins connue de l'ouvrier. Le brunissoir dans la main de l'artisan achève de ruiner la gravure et les détails délicats.

Les frais de restauration suffiraient à se procurer des objets usuels plus simples, et la pièce ancienne, maintenue par une réparation indispensable, aurait conservé l'aspect monumental consacré par les empreintes du temps.

Il serait préférable de conserver aux vases anciens leurs formes gracieuses et leur bonne technique plutôt que de les soumettre à des travaux qui n'en font souvent que des objets usuels fort peu pratiques.

Réunies dans les musées des églises, ces œuvres nous donneraient une idée aussi instructive que juste de l'activité artistique de nos ancêtres, et tous nos efforts devraient tendre à conserver à la postérité ces objets que leur durée proclame précieux et dont la rareté augmente la valeur.

G. HERMELING.

(Traduction libre de F. M.-G.)

A PROPOS D'ANCIENNES STATUES DE LA VIERGE.

In medio virtus.

NE cherchons pas à briser un usage, lorsqu'il apparaît comme mauvais ; tâchons plutôt de le modifier. En l'étudiant de près nous lui découvrirons des avantages susceptibles d'être développés. L'usage, en effet, est un aggloméré d'actes isolés répétés sous une cause habituelle, mais dans des occasions et des conditions différentes, tantôt bonnes, tantôt mauvaises. Ainsi l'usage se transforme en restant l'usage. Tandis que déjà l'avenir s'y dessine en germe, le passé ne s'en efface jamais complètement, car chaque génération lui apporte l'expression de ses espérances et celle de ses souvenirs. Et encore l'œuvre des mêmes individus est-elle inconsciemment pénétrée de plus ou moins de bien et de mal. Effet de sa nature à la fois matérielle et idéale ? résultat des impressions contradictoires, des traditions variées qui l'influencent ? Toujours est-il que l'homme souvent apparaît double. N'oublions pas enfin que l'usage est généralement l'œuvre

des collectivités, d'éléments divers rassemblés.

Le lecteur excusera cette dissertation en devinant qu'elle prépare mes réserves sur une opinion catégorique rencontrée dans la bouche ou sous la plume de nombreux et sincères amis de l'art religieux, lorsqu'ils sont appelés à parler de nos *Madones*.

C'est un usage, autrefois constant et aujourd'hui encore très répandu, de recouvrir certaines statues de saints, mais spécialement les *Christ*, les *Ecce Homo*, les *Vierges douloureuses* et plus particulièrement les *Vierges à l'Enfant* d'un vêtement orné en étoffe.

Certaines églises possèdent des collections de robes et de manteaux pour les différents temps de l'année et les fêtes propres à la Vierge. Leurs tissus sont souvent très beaux, bordés d'hermines et de fourrures de prix ; des riches parures, des couronnes, des colliers, des sceptres, des clefs et des rosaires en métaux précieux, où scintillent des joyaux, les accompagnent. Cette orfèvrerie contient parfois un art véritable et certains vêtements sont chargés de broderies d'un beau travail.

Mais cette richesse ne couvre pas la façon déplorable, le mauvais goût, la laideur, le ridicule, le grotesque — qui, en cette matière, serait l'injurieux, s'il était volontaire — de ces ornements.

On comprend donc qu'à la suite de critiques éminents, il soit reçu de condamner un tel usage et de regretter que ses racines profondément ancrées dans le peuple n'aient plus tôt permis de le renverser.

Cependant je n'ai jamais entendu blâmer les couronnes ni les sceptres que portent nos madones, sans doute parce qu'ils sont des accessoires trop directs des statues elles-mêmes et parce que leur raison d'être symbolique est trop claire et trop justifiée.

Or, précisément, je pense que, pour des motifs analogues, certains ornements peuvent se permettre, et qu'il ne faut donc pas condamner en bloc tous les vêtements. D'autre part, si l'anéantissement d'une vieille pratique ne s'opère pas sans résistance, il doit être relativement facile de ramener une coutume dégénérée à ses justes et primitives limites.

Des plumes ironiques ont tracé les portraits les plus cinglants, les comparaisons les plus mordantes, les qualificatifs les plus méprisants à propos d'un usage qui, croyaient-elles, date du XVII^e siècle et tire son origine d'Espagne.

J'approuve leur style, car il n'est pas exagéré pour stigmatiser de nombreux excès et à la condition de ne pas trop généraliser.

Au reste, je demeure convaincu que de savants critiques, comme Pugin, Reichensperger, Montalembert et d'autres autorités dans la matière, qui ont anathémisé cet usage étaient loin de le condamner jusqu'au bout. Parlant des généralités et pour le gros public, traitant les questions par le principe, en des ouvrages de quasi-polémique, ils ne pouvaient ou ne croyaient pouvoir faire de réserves qui, aux yeux de lecteurs novices, eussent énervé la force de leur argumentation. Tous leurs efforts ont tendu à déraciner une mode dévoyée, dont la forme présente était inconciliable avec l'esthétique et la dignité du culte raisonnablement comprises.

L'acuité de leur théorie n'a pas eu raison — peut-être à cause de son acuité même — de la coutume mauvaise mais séculaire. L'abus dure encore ; mais il est entamé. Cette dernière constatation peut être un motif, aujourd'hui, de faire la part plus équitable au bien comme au mal. Moins d'intransigeance produira peut-être, pour l'art, plus de résultats heureux.

On ne voit pas, à première vue, quelle raison de logique, quelle règle esthétique, ni quelle considération d'ordre religieux défend de placer un vêtement sur les épaules d'une image.

Ce qui apparaît seulement et certainement c'est que cet habillement ne peut que jouer un rôle ornemental très accessoire ; il prendra donc une forme sobre et de bon goût, compatible sous tous les rapports avec l'œuvre d'art à

*

laquelle il est subordonné, avec le milieu, et, enfin, il ne pourra en rien diminuer la dignité dont toute image sacrée doit être revêtue.

STATUE DE N.-D. DE CORTENBERG AVANT LA RESTAURATION.

Au lieu de cela, dès une certaine époque, on enveloppa les statues au point de les soustraire aux regards des fidèles. Les visages seuls demeuraient apparents.

Ces vêtements complets ne s'adaptaient que difficilement et, en général, fort laidement. On le comprendra si l'on réfléchit que beaucoup de statues anciennes ont une inclinaison du corps, un déhanchement très accentué. D'autres (telles N.-D. de Hal et d'Alsemberg) sont assises et tiennent l'enfant sur les genoux. On les recouvrit néanmoins de l'immuable vêtement de convention, sous lequel toute forme disparaît ; au préalable on les avait surhaussées par un grand socle pour les ramener à la taille d'une figure en pied. Ainsi, sur la statue apesantie de tous les côtés, les têtes, devenues trop petites, produisent l'effet d'une disproportion choquante qui prête à rire aux malveillants non initiés.

L'usage de ces laideurs s'étendit, persista à la faveur du mauvais goût grandissant et il devint si général que le peuple, habitué à ne reconnaître les madones que sous ce travestissement, perdit le souvenir de leur véritable figuration. Il cessa même de concevoir une statue de la Vierge sans l'accoutrement en question. Et, bientôt, les précieuses sculptures, voire les statues dites miraculeuses, ayant perdu toute importance pour ne valoir que par leur enveloppe, on se contenta de cette dernière. Elles furent mises au rancart, vendues à vil prix aux antiquaires et remplacées par de vrais mannequins en lattes ou en joncs, à tête de bois ou de cire, mais mieux conçus pour porter avec un calme parfait la *crinoline* ou la *cloche*.

Un mannequin sur les autels ! c'était bien le dernier terme de la décadence.

Tantôt il avait l'allure d'une grande dame raide et prétentieuse, tantôt l'air mutin de petite pensionnaire ou le visage modeste d'une congréganiste. On vit aussi, comme à Sainte-Gudule, à Bruxelles, une Turque enturbannée prendre la place de l'antique statue de Notre-Dame de la Délivrance. Le plus souvent c'étaient d'indéfinissables poupées.

Il en est qui durent encore !

Mais, alors, il y a cinquante ans, le ridicule était à son comble et, en n'oubliant pas que la généralité, pour ne pas dire la totalité, des statues de la Vierge étaient ainsi, on s'explique aisément le but et la raison d'être des diatribes de ceux qui, les premiers, enfin, eurent ouvert les yeux.

En comparant la beauté, la grandeur et la piété, volontairement ignorées, de certaines œuvres anciennes au mélange de frivolité, de bêtise et de laideur des frusques qui les ca-

chaient, les propagandistes de la nouvelle école se sentirent envahis par l'indignation. Ils bataillèrent à bon droit pour le rétablissement des vénérables images de la Vierge-Mère, de la Reine des Cieux, restaurées, dépouillées, tout au moins, de leur travestissement.

Ils réussirent quelque peu. Certaines statues sont reparues, depuis lors, sur les autels, dans la sérénité de leur sculpture, à la grande satisfaction des esthètes et des archéologues.

Le peuple s'est montré, généralement, moins satisfait. Remarquons que la métamorphose n'a pas été possible pour les statues qui sont l'occasion d'un culte très répandu. On se rappelle la tentative, qui échoua devant l'émoi des fidèles, de découvrir, vers 1870, l'antique et belle statue de Notre-Dame de Hal. Le peuple refusa de reconnaître sa vénérée madone autrement que dans la masse informe qu'il a toujours vue.

C'est très regrettable. On doit s'efforcer de poursuivre l'œuvre commencée. Il y va, je l'ai montré, de la dignité du culte autant que de l'intérêt de l'art. Si ces costumes font injure à l'œuvre du statuaire, il est clair que ce n'est pas seulement dans sa beauté plastique, mais également dans son expression religieuse. Les attitudes nobles ou gracieuses de la Reine ou de la Vierge, la beauté des draperies sont perdues ; l'harmonie générale n'existe plus ; les proportions de la taille sont détruites ; les visages, isolés, perdent une partie de leur caractère. En un mot l'œuvre tout entière, taillée pourtant à la gloire de Dieu, est injurieusement anéantie. Il en serait de même s'il n'y avait jamais eu de statue. L'odieux mannequin était donc bien l'aboutissement inéluctable et absolument logique du travestissement. Qui approuve l'un doit approuver l'autre.

Entendons-nous, cependant. Il apparaît déjà, à la lumière de ce qui précède, que tous ornements ne sont pas condamnables dans la forme raisonnable qu'ils ont dû revêtir, sans doute, dès une certaine antiquité.

S'ils s'adaptent parfaitement aux formes et à l'expression, s'ils ne nuisent pas à l'harmonie finale de la statue, se tenant strictement à leur rang d'accessoires, des vêtements (un manteau, par exemple, ou le voile de dentelle) sont très admissibles. Indépendamment de leur signification symbolique, leur forme et leur application, bien comprises, peuvent donner à la statue une expression plus complète. Par sa couleur, sa richesse, ses détails, le vêtement peut encore augmenter le mérite décoratif de l'ensemble. Il faut y voir alors une assistance appréciable fournie par des arts nouveaux (la broderie, par exemple) à la statuaire et à la polychromie, intervention à laquelle on pourra devoir des effets qui, sans elle, n'auraient pas été obtenus.

STATUE DE N.-D. DE CORTENBERG
APRÈS LA RESTAURATION.

La situation est exactement la même en ce qui concerne l'orfèvrerie.

L'effet d'ensemble se trouvera considérablement grandi. L'art ne demande rien de plus.

Nous avons tous éprouvé que les Vierges drapées du manteau royal et couronnées du diadème, portées en procession, revêtent, grâce à ces attributs, un caractère de majesté qu'à elle seule la plus noble statuaire n'atteindrait pas.

Sans avoir, à cet égard, de documents précis, il est permis de croire que, dès le début du moyen âge, si pas avant, le génie si fécond et si inventif des artistes religieux n'a pas négligé ce mode de décoration et d'enrichissement (1).

Cette coutume ne serait-elle pas connexe à l'usage de couvrir d'un vêtement les vases saints, les ostensoirs, les Christ en croix ? Ce dernier usage paraît très ancien. La Renaissance, en notre matière, comme en tant d'autres, n'a peut-être fait que précipiter la décadence.

A mon avis donc, le vêtement ornant les statues peut être admis et approuvé, mais il faut l'utiliser dans telle forme et telle mesure à ne pas outrepasser le but. Il doit orner et non enlaidir. Il doit compléter et non contrarier la décoration de la statue.

Dans l'état actuel des choses, cet emploi rationnel peut être d'un opportunisme précieux. Il remplacerait sans heurt l'abusif costume existant. Ainsi, aux yeux des fidèles, ce dernier subirait une simple transformation, dont la restauration de la statue, par exemple, aurait été l'occasion. Le manteau étant l'élément prépondérant dans le costume, les populations s'habitueront à cette modification. Celle-ci d'ailleurs, dans certains cas, pourra n'être qu'une étape vers un résultat plus intégral.

Je crois que c'est à Alsemberg qu'il a été procédé de la sorte malgré que cette église est un lieu de pèlerinage important. Il y a peu d'années, la Vierge fut restaurée, et on la replaça sans son ancien accoutrement. Les jours de fêtes et de grand pèlerinage on la revêt encore d'un riche manteau. Cette solution, me semble-t-il, devrait se généraliser.

Une réserve s'impose cependant. Toutes les statues ne se prêteraient pas à ce moyen terme. Il en est qui demandent une suppression radicale de l'habillement, à raison de leur caractère ou encore de leur emplacement. Les statues disposées dans une niche appartiennent à cette dernière catégorie parce qu'elles font partie intégrante de l'architecture. Or le vêtement peut être nuisible à celle-ci, en déplaçant l'équilible des masses décoratives. Seule la contagion de la mode a imposé un vêtement à ces statues.

Au reste l'enlèvement de celui-ci n'offrira pas de difficultés sérieuses en dehors des endroits qui possèdent un culte très répandu ou un pèlerinage (2). Dans ces derniers cas, on peut préconiser la mesure transitoire que je signalais ci-dessus.

(1) Extrait d'un inventaire du mobilier de l'église cathédrale de Sienne en 1467 :

« Suivent les habillements de Notre-Dame : Une robe de velours noir avec griffons d'or brodés et, tout autour, des pattes dégarnies de poil.

Une robe de velours en graine à trois poils ayant autour une garniture de vair décoloré et pelé, et collier de perles.

Une robe de velours azuré avec des cerfs en or; garniture de vair avec orfroi tout brodé d'or. » (Relaté dans Didron *Annales*, t. xxv, p. 274.)

Il semble probable que cette description concerne des manteaux et non des robes. Le terme italien, sans doute plus générique, aura été traduit inexactement par *robe*. Celle-ci d'ailleurs se conçoit difficilement sans manteau, tandis que le contraire s'explique parfaitement. Or l'inventaire ne parle pas de manteaux.

Au surplus, la nature des étoffes et des garnitures, si sommaire que soit leur description, semble confirmer qu'il s'agit bien de manteaux, fort riches, qui, en certaines circonstances seulement, recouvraient la statue de Notre-Dame.

(2) Parfois même il est constaté que la restauration de la statue ancienne marque la renaissance d'une dévotion perdue ou déchue. Un exem-

Quant à l'usage de la petite robe et du manteau enmaillotant la Vierge et l'Enfant, tels qu'on les voit encore presque partout, ces laideurs doivent absolument disparaître. L'élan donné, les populations un peu éclairées sur la question, quelques exemples de marque, et cette mauvaise mode se retirera peu à peu sans la moindre protestation.

Nombre d'églises possèdent des statues anciennes dont elles-mêmes ignorent l'intérêt ou la valeur, cachées qu'elles demeurent à tous les yeux. Il arrive que ces statues soient bien conservées ; souvent une restauration sommaire leur est nécessaire; parfois elles ont été mutilées, voire considérablement modifiées.

Notre-Dame de Délivrance, à Bruxelles, était primitivement assise. On l'a transformée, au XVII^e^ siècle, pour les besoins de l'habillement.

Fréquemment les draperies saillantes, voire les bras de la Vierge, les jambes de l'enfant ont été coupés ou déplacés, parce qu'ils gênaient le costume.

Un exemple curieux est celui d'une Vierge rétablie à Cortenberg, il y a quelque temps.

Un tronc de statue fut trouvé au grenier du presbytère, parmi le bois à brûler. M. le curé qui l'avait remarqué en fit part à M. Van Uytvanck, sculpteur à Louvain, lors d'une visite de ce dernier. Le fragment apparut à M. Van Uytvanck comme ayant appartenu à une statue de la Vierge. La présence d'un petit pied, visible dans la partie supérieure, rendait la supposition plus que probable : c'était certainement le pied de l'Enfant Jésus. Le sculpteur eut une inspiration. Il s'en fut examiner la Vierge de l'église qui passait pour n'être qu'un de ces mannequins dont il était question tout à l'heure. Eh bien, sur un tronc de lattes, était posé un buste en bois sculpté et ce buste s'adapta parfaitement au débris découvert dans le grenier ! On se trouva en présence d'un beau spécimen de sculpture du XV^e^ siècle.

Ce fait démontre une fois de plus l'ineptie de certaines époques éco lées. La mutilation n'a été possible ici qu'à la faveur de la coutume de l'habillement et aura été motivée peut-être aussi par le but d'alléger le poids de cette statue que l'on porte en procession.

Depuis cette date, la restauration a été menée à bonne fin par M Van Uytvanck (1), qu'il convient de féliciter vivement ainsi que l'honorable curé Verbeke, de Cortenberg. Ils ont rendu un service certain à l'art religieux et leur exemple, souhaitons-le, sera de plus en plus suivi.

EGÉE.

ple de ce genre s'est présenté il y a peu d'années à l'église de la Madeleine à Bruxelles, où Notre-Dame du Suffrage fut rétablie sans vêtement sur l'autel, après une belle restauration de M. De Maertelaere. Cette sculpture est un type intéressant du XV^e^ siècle. Elle est l'une des antiques Madones miraculeuses du vieux Bruxelles. L'ancienne confrérie a été rétablie et le culte de Notre-Dame du Suffrage redevient prospère.

(1) La restauration sculpturale ne peut faire l'objet d'aucune critique. Quant à la polychromie nous n'avons qu'une légère réserve à formuler en ce qui concerne le visage de la Vierge dont l'expression primitive ne paraît pas être entièrement conservée. La photographie postérieure à la restauration rend imparfaitement certains détails, à cause du miroitement des ors de la robe.

NOTES TECHNIQUES.

Le zinc. Définition. Composition. Qualités. Défauts.

LE zinc est un métal blanc bleuâtre, extrait de la *calamine* et mélangé à de l'acide carbonique additionné d'eau ou à la *blende*.

Sa résistance à l'extension est de 5 kil. 50 par mm^2 de section (valeur limite).

Sa résistance à la compression est de 1 kil. 50 (valeur limite).

Son coefficient d'élasticité est de 9000.

A la température ordinaire il est cassant;

A 100° il devient malléable;

A 200° il redevient cassant et susceptible d'être pulvérisé au pilon ;

A environ 400° il entre en fusion ;

A la chaleur blanche il se met en ébullition.

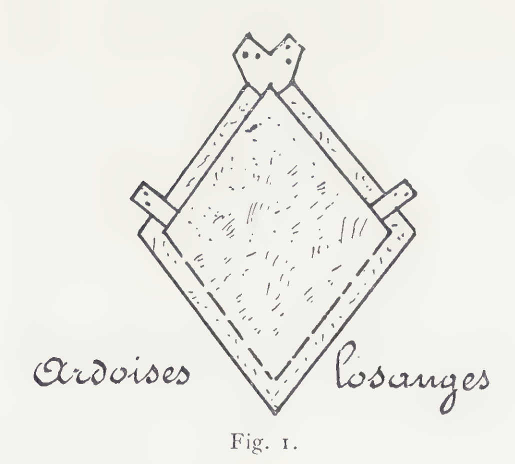


Fig. 1.

QUALITÉS ET DÉFAUTS.

1. Il est malléable à froid, s'il est pur.
2. Il s'aplatit sous le choc du marteau et se gerce s'il contient des métaux étrangers.

On vérifie sa pureté, en le pliant à l'état absolument froid à angles droits ou en l'enroulant. Il doit pouvoir se redresser sans laisser apparaître la moindre fissure.

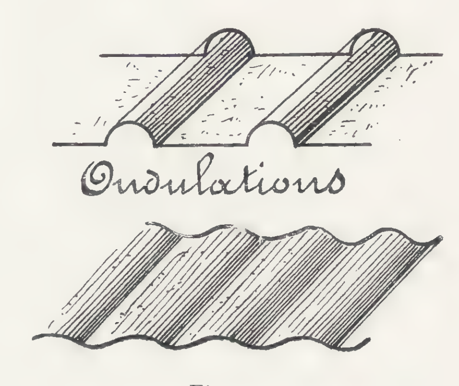


Fig. 2 et 3.

3. Chauffé à 120° il est susceptible de laminage en feuilles très minces, devient très ductile et peut s'étirer à la filière en fils très déliés. Ces derniers sont peu employés à cause de leur faible résistance à la traction.
4. Il se laisse travailler à la lime.
5. De tous les métaux il est celui qui se dilate le plus par la chaleur ; c'est là son plus grand défaut ; s'il est fixé par des soudures et des clous, il se dchire en se retirant ; s'il est fixé aux deux extrémités, il se casse.
6. Exposé à l'air humide, il se couvre d'une couche d'oxyde indélébile qui le préserve des influences ultérieures de l'atmosphère.
7. Il a pour poids spécifique : 6,861 à 7,191.

8. Il a une dilatation linéaire de 0,003 par mètre pour une température de 0 à 100°.

9. Il est très léger, dure longtemps et est relativement bon marché.

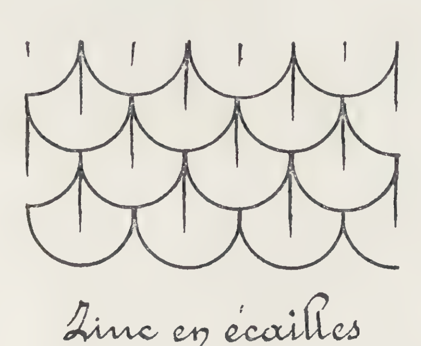


Fig. 4.

ZINC DU COMMERCE.

Outre que le zinc se livre en navettes, fils et poudre (oxyde) c'est surtout en feuilles laminées de diverses épaisseurs que l'utilise l'industrie.

Ces feuilles sont coulées en table puis chauffées dans des fours à réverbère à une

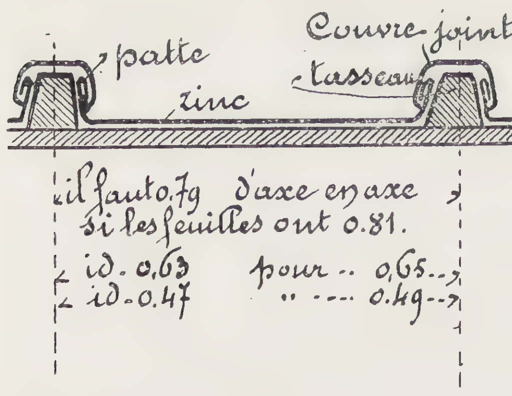


Fig. 5.

température de 120°. Après avoir passé plusieurs fois au laminoir on termine le laminage par paquets de 6 à 8 feuilles à la fois.

Les épaisseurs des feuilles se désignent par des numéros.

Les n^{os} 1 à 9 se font sur commande.

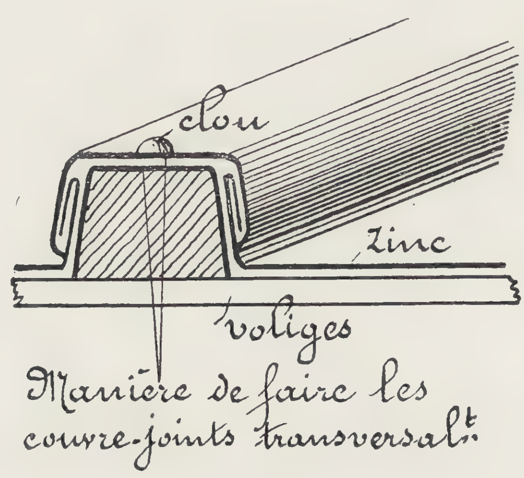


Fig. 6.

Le n° 10 égale 3 points ou 0^{mm}50 et pèse 3 kil. 500 le mètre carré.

Jusqu'au n° 16, chaque numéro augmente de 1/2 point.

Le n° 16 = 6 points ou 1^{mm}08 et pèse 7 kil. 560 le mètre carré.

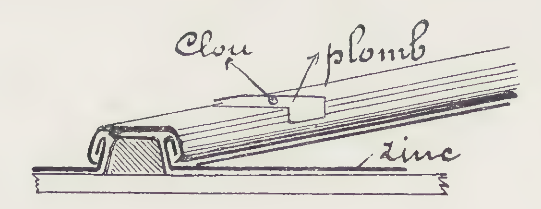


Fig. 7.

Du n° 16 à 24, chaque numéro augmente d'un point.

Le n° 24 = 14 points ou 2^{mm}32 et pèse 16 kil. 240 le mètre carré.

La largeur des feuilles = 0^{m}49, 0^{m}65, 0^{m}81, 1^{m}00.

La longueur est toujours comprise entre 2 et 3 mètres (1).

On fabrique de plus grandes pièces sur commande.

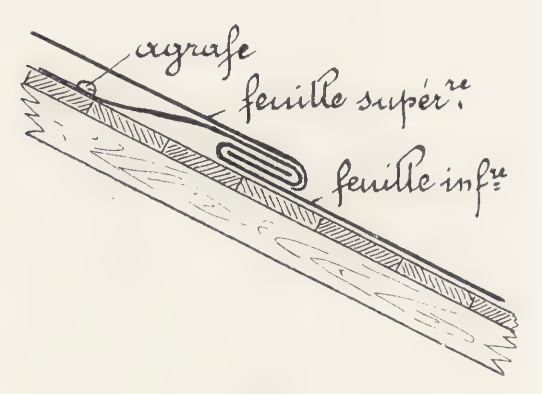


Fig. 8.

USAGES.

Les n^os 10 et 11 servent pour objets de ménage, petits tuyaux.

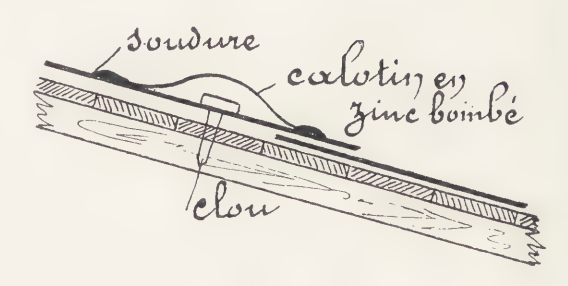


Fig. 9.

Les n^os 12 et 13 servent pour conduites d'eau, tuyaux de descente.

Les n^os 14 et 15 servent pour les couvertures des combles.

Le n° 16 sert pour gouttières, chéneaux, terrasses, faîtages et arêtiers.

Le n° 17 sert pour baignoires, fontaines, pompes, réservoirs d'eau, vases à fleurs, etc.

Les n^os 18 à 24 servent pour doublage de

Tableau indiquant approximativement le poids du zinc (2).

N^os	ÉPAISSEUR en m/m	POIDS DU M²	N^os	ÉPAISSEUR en m/m	POIDS DU M²
10	0,500	3,500	18	1,340	9,380
11	0,580	4,060	19	1,470	10,290
12	0,660	4,620	20	1,600	11,200
13	0,740	5,180	21	1,780	12,460
14	0,820	5,740	22	1,960	13,720
15	0,950	6,650	23	2,140	14,980
16	1,080	7,560	24	2,320	16,240
17	1,210	8,470			

(1) Les dimensions des feuilles de zinc du commerce (Vieille Montagne) ont 0^m81 × 2^m25 et 1^m00 × 2^m25, sauf pour quelques numéros non employés dans les constructions et pour les ondulés.

(2) On peut consulter un tableau complet (n^os 1 à 26) dans Van Houcke, *Loodgieter en Zinkbewerker,* t. I, p. 120.

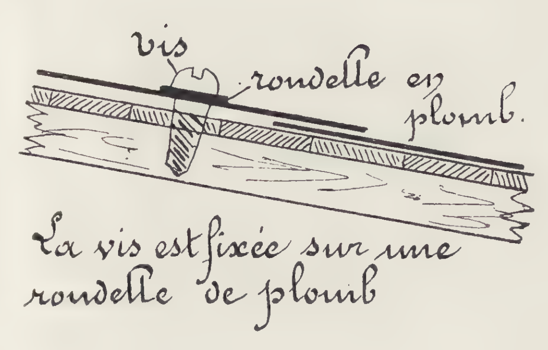


Fig. 10.

navires, pompes, usines à papier, cristallisoirs, foyers de cheminées, etc.

Le zinc se soude comme le fer-blanc, en ayant soin d'enlever, de la surface destinée à recevoir la soudure, l'oxyde qui s'y trouve, au moyen d'un grattoir en acier, et de frotter la partie nettoyée avec de l'ammoniac.

Les ouvrages en zinc s'évaluent à la pièce, au mètre courant ou au mètre carré.

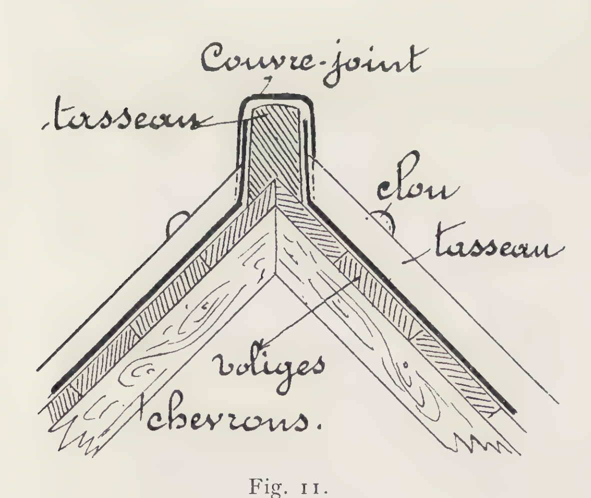


Fig. 11.

MODE D'EMPLOI.

Le zinc se place en feuilles sur plates-formes, sur voliges en pente ; on s'en sert également pour préserver les murs exposés aux pluies.

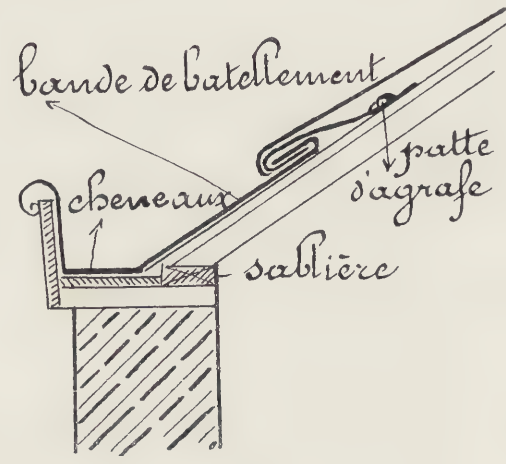


Fig. 12.

La principale condition à réaliser dans son placement est de rendre les joints parfaitement étanches. En outre il faut assurer

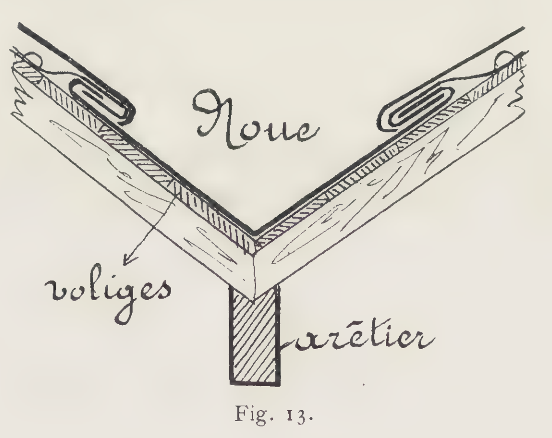


Fig. 13.

la dilatation libre et la résistance aux coups de vent.

Pour remédier aux inconvénients de la dilatation, on le place entre tasseaux en lui donnant le jeu voulu.

On donne aux feuilles différentes formes : cannelée, ondulée, à nervures, en écailles,

en losanges, etc. Dans ces cas on ne place pas de tasseaux. (Fig. 1, 2, 3, 4.)

Il faut éviter de mettre le fer et le zinc en contact. Aussi emploie-t-on pour fixer celui-ci des clous en fer galvanisé ou en zinc.

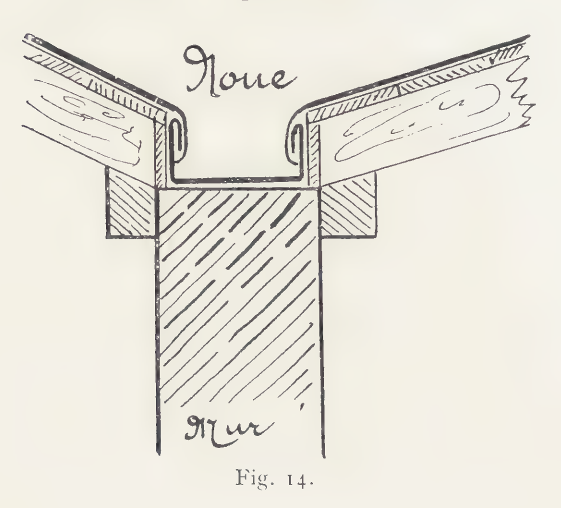


Fig. 14.

Les figures 5 et 6 montrent la manière de poser les feuilles de zinc et l'assemblage longitudinal de ces dernières est expliqué par les figures 8, 9 et 10.

La partie supérieure de la feuille est fixée sur les voliges par des agrafes et la partie inférieure est recourbée dans la patte supérieure de la feuille suivante.

FAITAGE. (Fig. 11.)

Le tasseau de faîtage se cloue sur les voliges.

La partie supérieure des feuilles s'applique contre le tasseau; les tasseaux perpendiculaires s'appliquent contre le tasseau de faîtage. Sur le tout on place un couvre-joint entaillé à la rencontre de tous les autres.

ÉGOUTS. (Fig. 12.)

Les chéneaux sont formés de *bandes de batellement* pour recevoir les eaux ; l'extrémité supérieure est recourbée et fixée par des pattes d'agrafe.

On voit le système de construction des noues sur arêtier et sur mur aux fig. 13 et 14.

F. MAUBERT.

Ouvrages consultés : Boudin, *Technologie ;* Aldebert et Aucamus, *Charpente et couverture ;* Barberot, *Constructions civiles.*

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS.

VI. FORMES DES FEUILLES. *(Suite.)*

La planche XVII se rapporte aux éléments naturels donnés précédemment et traite leur stylisation en vue de leur application au tissu, dans différentes branches de production : Ameublement, Confection, Guipure, Linge de table.

Les sujets appliqués sont des feuilles : digittée, flabelliforme, sinnatilobée et palmatilobée.

Bien que ces diverses feuilles aient toutes le tissu en vue, comme adaptation, elles changent de caractère ou silhouettes d'après la matière qui les emploie.

L'ameublement leur donne un aspect

PLANCHE XVII.

FORME DES FEUILLES. APPLICATIONS POUR TISSUS.

d'homogénéité, d'union, la surface qui les reçoit devant revêtir cette impression dans sa mise en place.

La confection les disloque pour en faire un semis, ce qui leur donnera un aspect d'ensemble plus léger.

La guipure les rend plus délicates dans leur groupement et surtout dans leur vie propre. C'est ainsi que la nervure médiane de chaque feuille est transformée en un à-jour qui allège considérablement la masse et donne une impression de grande finesse.

Le linge de table accuse ces feuilles avec des formes franches quoique souples et distribue les masses de manière à ce que la silhouette de chaque détail soit isolée, conséquemment très lisible.

La planche XVIII présente trois applications de formes de feuilles données précédemment comme éléments naturels.

1° Penture pour fer forgé. — Elle a comme éléments de décor les feuilles incisées pour applique de charnière, palmatiséquée pour extrémité médiane et rétrorse pour terminaisons latérales.

La penture est, en mouvement général, droit-horizontal. En A nœud de naissance

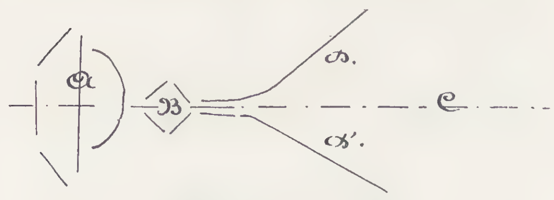


Schéma de la charnière.

ou charnière — en B point de départ des tiges latérales — en C extrémité médiane — en D et D' bras latéraux.

2° Frise pour sculpture sur bois. — Elle présente les feuilles flabelliforme et palmatifide.

Elle est en mouvement horizontal. Entre ses deux bords plats latéraux, courent deux bouts de branches, l'une en direction rectiligne, l'autre en demi-cercle.

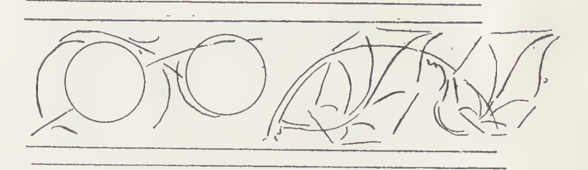


Schéma des masses et du mouvement.

3° Bande pour faïence émaillée. — A comme sujet la feuille sinnatilobée.

Son ensemble est constitué par des carreaux semblables. Le mouvement général

Schéma de mouvement.

de base du décor est une tige ondulée; chaque élément de feuille a comme directrice une spirale.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

PLANCHE XVIII.
FORME DES FEUILLES. APPLICATIONS.

TRAVAUX DU JOUR.

Bijouterie.

E bijou a pour but premier l'ornement, l'éclat, la parure du corps humain ou des vêtements qui le couvrent. Son existence se révèle comme telle, depuis les temps les plus reculés et chez les peuples les plus barbares.

L'instinct de la parure se manifeste partout dans le fait de porter des objets de peu de volume, mais de nature à fixer l'attention par leur éclat et leur prix. Ce dernier point est relatif selon la civilisation et l'état social du peuple ou de l'époque. Tandis que, dans les sociétés riches et raffinées, aucune matière naturelle n'est trop précieuse, les nations barbares font de coquillages, de verroteries et de cailloux plus ou moins rares la base de leur bijouterie. Des civilisations très avancées ont été obligées d'attacher du prix aux métaux qui sont, à nos yeux, les plus vulgaires.

Il ne s'en suit pas que cette préoccupation d'orner doive être la seule du bijoutier. La recherche de la parure, tout en résidant dans un sentiment particulier, s'est généralement greffée sur une intention d'utilité. On est arrivé ainsi à faire un objet de luxe d'un objet indispensable ou utile, mais le caractère de nécessité ou d'utilité de cet objet subsiste quand même. La bijouterie en elle-même n'est donc qu'un art secondaire et accidentel. Elle entre en scène dès que certains objets mobiliers dépassent une limite de richesse décorative, mais ces objets n'en demeurent pas moins ce qu'ils sont et doivent encore être traités comme tels.

Dans cet ordre d'idées on peut soumettre le bijou à une triple classification.

D'abord, des bijoux ont un rôle d'utilité dans le costume. Tels sont les agrafes, les broches, les fibules, les boucles, les peignes, les épingles, les boutons, les bagues à cachet, les montres, chaînes, etc.

En second lieu, il est des bijoux dont l'utilité n'est point matérielle, mais très réelle, cependant. Ils jouent un rôle d'emblèmes, ils ont une signification sociale : ainsi certains anneaux comme celui des fiançailles ou du mariage, les couronnes, certains colliers, les insignes d'ordre, etc.

Enfin, n'ont d'autre objet que la parure : les variétés d'anneaux, bracelets, colliers, pendants d'oreilles, etc., dont la mode, chaque jour, crée de nouveaux types, mais qui, au demeurant, peuvent être des vestiges d'usages sociaux disparus. Ils offrent à l'art véritable un moindre terrain d'application que les bijoux de la première et seconde catégorie.

Il va de soi que ces derniers, par le fait qu'ils demeurent des objets d'utilité transformés en parures par voie d'enrichissement, doivent remplir des conditions bien déterminées par leur destination pratique et originelle. Même les bijoux de la troisième catégorie qui ne poursuivent que la satisfaction de la vanité doivent répondre à certaines conditions : ainsi, ils ne peuvent avoir de reliefs accrochants, de nature à arracher les vêtements ou à blesser la chair.

C'est, pourtant, ce que la plupart des bijoutiers modernes oublient en ne recherchant que l'éclat des bijoux pour négliger la forme rationnelle, voire même la solidité exigible.

Il faut encore remarquer que l'emploi des bijoux utiles a considérablement diminué de notre temps, tandis que les bijoux purement de luxe ont fait le progrès contraire.

Voilà deux indices de décadence.

Le second est reprochable au public et aussi aux artistes qui, après tout, forment le goût du public. C'est en partie parce qu'ils ont dégénéré et se sont sentis incapables de faire de bon bijou utile que la mode s'est lentement retirée de celui-ci. Ajoutons qu'elle y revient à la faveur des progrès que la bijouterie décorative a faits dans ces dernières années.

Quant au premier défaut que nous signalions, il est commun à un grand nombre de bijoux soi-disant artistiques et qui, parfois, ne

peuvent pas être portés. On leur découvre aisément l'absence de travail raisonné. Malgré le degré de perfection de sa main-d'œuvre et sa finesse d'exécution, le bijou le plus flatteur ne peut évidemment pas être un bijou d'art s'il ne remplit les conditions exigées à la fois par son utilité et la technique du métier.

L'origine de cet état de choses est que peu de bijoutiers sont artistes et que les dessinateurs des pièces que nous avons en vue ne sont pas bijoutiers On a recours à leurs bons offices, tandis qu'ils n'ont point de notions du métier.

De là viennent les non-sens que l'on voit figurer dans les expositions et aux vitrines.

Comment peut-on combiner judicieusement un bijou sans connaître la propriété des métaux que l'on met en œuvre ou en omettant d'envisager la destination de l'objet que l'on construit ? Tant que la bague, la broche, la boucle auront leur rôle dans le costume elles auront leurs règles de construction et de convenance dont l'observation est absolument nécessaire.

D'autre part l'or, l'argent, le platine, le cuivre, etc., ont leurs propriétés.

Puisque l'occasion s'en présente énonçons succinctement les qualités des métaux les plus usités en bijouterie et en joaillerie.

L'*or* est la matière la plus pesante, par conséquent la plus dense, la plus malléable, la plus tenace, la plus extensible. C'est par la réunion de ces caractères prééminents que, dans tous les temps, l'or a été regardé comme le métal le plus parfait et le plus précieux. L'air, le feu, l'eau ne peuvent altérer son essence Sa ductibilité dépasse celle des autres métaux, sa fixité au feu et son opacité sont très grands. Un de ses plus grands avantages dans la bijouterie consiste en ce qu'il ne s'oxyde pas.

L'*argent* est de nature identique à l'or. Ils se fondent tous deux au même degré du feu, ils résistent à toute sa violence sans se réduire en chaux.

Toutefois l'argent est plus faible en densité que l'or et ne peut, de ce fait, prendre autant d'extension. Il oppose moins de résistance à l'action des acides, il s'oxyde plus facilement.

BOUCLE DE CEINTURE
PAR M. CHARLES FEYT.

c'est le métal le plus employé en joaillerie à cause de sa couleur qui vient si bien en aide à l'éclat du diamant.

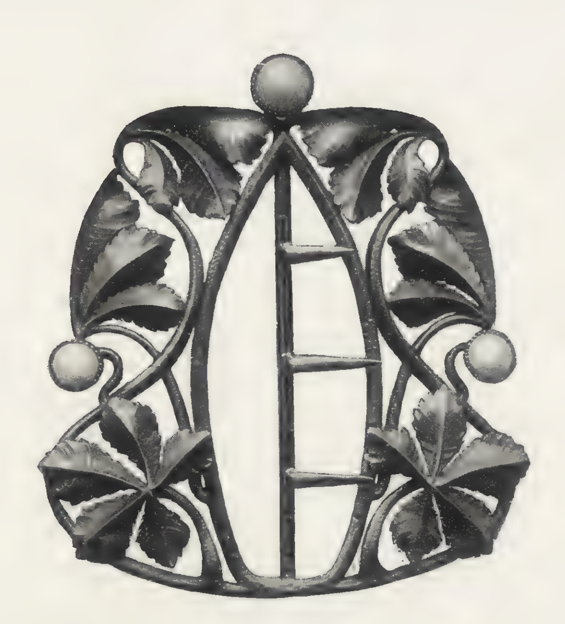
Le *platine* est aussi employé assez couramment en joaillerie. Il a l'avantage sur l'argent de ne pas s'oxyder aussi facilement. Son prix égale celui de l'or. Il est très difficile à travailler vu sa dureté. Sa fonte exige un feu plus intense que l'or. Il ne se laisse dissoudre, comme l'or, que par le double emploi des acides nitreux et marins réunis.

Le *cuivre* n'est plus employé que comme métal d'alliage. Il y a du cuivre de couleurs multiples. Employé différemment en alliage avec l'or il lui donne des teintes variées : c'est le seul rôle utile du cuivre en bijouterie.

L'humidité de l'air ou le plus léger acide suffisent pour le réduire en vert-de-gris.

❦❦

L'objet de notre étude est précisément de montrer quelques travaux sans prétention, mais dans lesquels il est visible que les règles ci-dessus ont été prises en considération. Leur



BOUCLE DE CEINTURE
PAR M. CH. FEYT.

auteur, M. Charles Feyt, bijoutier à Bruxelles, à qui nous adressons nos félicitations, s'efforce depuis longtemps d'amener la bijouterie à plus de respect des principes de l'art rationnellement appliqué.

Voici d'abord DEUX BOUCLES DE CEINTURE.

Un point principal à observer dans la construction de ces sortes d'objets est d'abord la *rigidité*. Ce bijou doit, en effet, continuellement fournir une certaine résistance. Outre qu'il faut exclure tout relief accrochant, il est encore nécessaire de ne point sertir dans des châtons les pierres dont ce bijou est agrémenté. Ce genre de sertissure n'offre pas suffisamment de garantie contre la perte des pierres, dans un bijou aussi exposé.

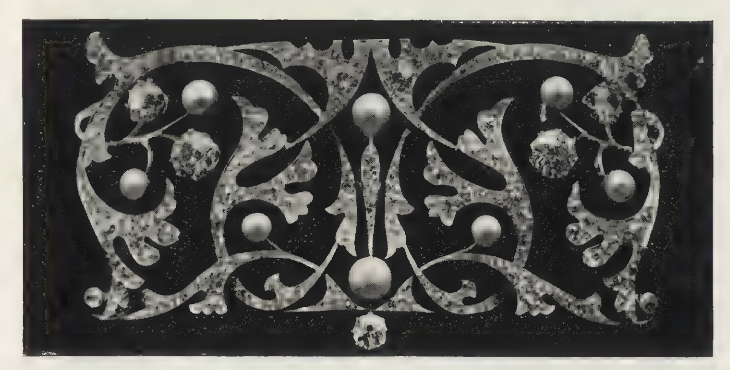
Ces conditions ont été suivies dans les deux exemples ci-joints ; elles se dénoncent clairement dans les formes utilisées. La rigidité de l'objet est nettement accusée. Enfin la caractéristique de la boucle, formant liaison entre les deux extrémités d'une ceinture, se retrouve bien dans la synthèse générale de ces objets. Nous ne parlons pas des mérites de leur dessin. L'une de ces boucles, interprétation du marronnier, est très gracieuse. Elle est travaillée dans l'or et ornée de turquoises. L'autre, également en or, est relevée par des perles.

Comme la plupart des bijoux, le PEIGNE ne peut montrer aucun relief accrochant. Ses formes doivent être particulièrement arrondies aux extrémités. Le contraire n'offrirait que des inconvénients pour les coiffures ou les voiles. Mais une condition spéciale et importante est, d'éviter l'excès de poids, sans quoi le bon maintien de ce bijou dans les cheveux se trouverait compromis.

La pièce que nous soumettons à nos lecteurs est fort simple, en or, relevée de quelques petites perles posées en trèfle. Elle n'en est pas moins délicate. Il va de soi que, pour l'apprécier, il faut faire abstraction du peigne proprement dit, en écaille. Ce dernier ne doit évidemment pas entrer en compte lors de la composition de la parure puisqu'il est destiné à se perdre dans la chevelure.

Voici des bijoux dont le but, au point de vue pratique, est nul. Ils appartiennent à cette catégorie que nous signalions tantôt en troisième

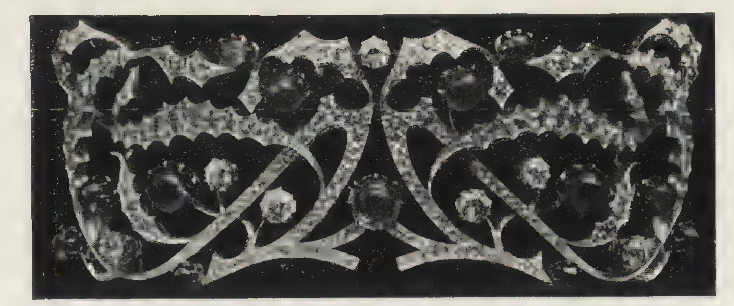
PEIGNE, PAR M. CH. FEYT.



PLAQUE DE COU PAR M. CH. FEYT.

des bijoux qu'on n'estime que pour leur éclat. Le soir surtout, sous les lumières, il produit son effet.

Le seul effort de l'artiste, en cette matière, peut tendre, par un dessin élégant, à rompre avec les milles banalités d'un genre où l'habituelle préoccupation est d'accumuler la matière précieuse et scintillante. Il faut toutefois com-



PLAQUE DE COU PAR M. CH. FEYT.

ordre, et leur travail relève d'un genre particulier : la *joaillerie*. C'est dans ce domaine que rentre le bijou qui a comme matière principale le diamant. Cette pierre constitue à elle seule la base de l'objet. La joaillerie n'est, en effet, qu'un assemblage, une mosaïque de pierres brillantes. La monture ne sert qu'à les réunir, à les agréger ; elle est généralement en argent. Les pierres y sont serties les unes à côté des autres. Souvent les pierres de couleur sont serties dans l'or.

Ce genre est frivole par le principe. Son seul avantage est de briller. On comprend qu'il soit peu susceptible d'offrir à l'art quelque ressource.

Mais il est le grand favori de la mode. Au surplus il convient mieux que tout autre à

biner ses lignes de telle manière que, au lieu de se neutraliser, les brillants produisent le plus d'effet rayonnant possible.

C'est ce que M. Feyt s'est encore attaché à faire dans ces deux plaques, destinées à se porter sur le devant du cou. Dans l'une, le diamant est mélangé à l'émeraude ; dans l'autre, quelques perles produisent une heureuse diversion.

A. C.

VARIA.

LIÉGE. *Église de Saint-Jacques*. « La Commission des beaux-arts, dit la *Gazette de Liége* du 26 avril 1902, a décidé, jeudi soir, de proposer au Conseil communal d'intervenir pour 10,000 francs dans les frais de réfection et de consolidation du portail de Saint-Jacques et de restauration de la chapelle latérale Nord du chœur. »

« Tout le monde sait que le portail renaissance de l'église Saint-Jacques, dû à Lambert Lombard (1), tombe en morceaux. La restauration comportera le remplacement de toutes les pierres hors d'état ; on s'efforcera naturellement de laisser en place la plus grande partie possible du parement.

Ce joli portail, datant de 1558, adossé au

(1) Peintre et architecte liégeois (1506-1565).

porche ogival qui fait saillie sur la place Saint-Jacques, est considéré comme un des plus charmants types de la Renaissance. Il se compose de deux rangs de colonnes corinthiennes cannelées, supportant un troisième ordre pareil en attique. Les statues et les bas-reliefs qui l'ornaient ont été détruits. Les travaux du portail et de la chapelle sont évalués à 40,000 frs, dépense qui sera couverte par quart — du moins on l'espère — par la ville, la province, l'État et le conseil de fabrique.

M. l'architecte Clém. Léonard a dressé les projets de ces travaux.

L'église Saint-Jacques, d'après M. Schayes, est non seulement un des plus beaux monuments religieux dont se glorifie la Belgique, mais encore un des types les plus parfaits qui existent dans l'Europe entière du style ogival tertiaire parvenant à son apogée et déployant toute la richesse de son ornementation variée, sans donner dans les écarts trop fréquents que le bon goût réprouve.

C'est pourquoi l'on est heureux de voir se poursuivre avec autant de zèle que de bon goût la restauration de ce bel édifice, bâti de 1522 à 1538 et consacré le 13 mars 1552.

Sans contredit, l'éminent vicaire général Mgr Schoolmeesters, grand amateur et connaisseur d'art autant que savant érudit, a le plus contribué à sa restauration. Pendant les vingt-cinq années qu'il fut le doyen de l'importante paroisse de Saint-Jacques, ce prêtre distingué s'est efforcé de rendre, avec le concours de bienfaiteurs généreux, sa splendeur primitive à son église.

Tout récemment, les anciennes stalles en chêne sculpté, datant du XIVe siècle, furent débarbouillées de l'épaisse couche de couleur : injure inqualifiable des siècles derniers ; elles furent restaurées soigneusement par M. Fr. Laurent.

La grande fenêtre qui occupe en largeur tout le pignon du transept nord a été dotée d'un beau vitrail sortant des ateliers de M. Jos. Osterrath.

Mentionnons aussi la nouvelle chaire en pierre blanche dont le *Bulletin* a reproduit deux maquettes (1). A l'exemple des chaires du moyen âge, celle-ci n'a pas reçu d'abat-voix qu'aucune raison ne semblait d'ailleurs motiver.

LIÉGEOIS.

LE MONT DES ARTS. Ce considérable travail comporte le dégagement absolu des Musées. Son coût est estimé à 27 millions. Il a reçu l'approbation du Parlement, du Gouvernement, de la Ville et du public intelligent du pays.

Le projet adopté est celui de l'éminent architecte du roi, M. Henri Maquet. (Notez que la Ville avait reçu deux cent trente-deux plans relatifs au redressement de la Montagne de la Cour.)

Le projet de M. Maquet sauvegarde les trésors de nos Musées nationaux en leur donnant un cadre digne d'eux.

L'exécution de ce superbe ensemble sera une chose unique en Europe.

La *Chronique des Travaux publics* (6 juin 1902) a donné une belle reproduction du projet. Nous lui empruntons la description suivante qui en fait ressortir les lignes principales :

« L'originalité du plan Maquet pour le dégagement des musées est complexe : ce plan crée un vaste espace découvert entre la nouvelle façade projetée par M. Maquet pour le musée et l'alignement des maisons du côté droit (en descendant) de la rue Caudenberg, laquelle, par un ingénieux jeu de rampes carrossables, d'escaliers et de terrasses bordant des squares, se trouve faire corps avec la longue esplanade en palier qui court le long des musées. Les constructions des deux côtés de la Montagne de la Cour, depuis la rue des Trois-Têtes jusqu'au Cantersteen, celles de la rue des Trois-Têtes et celles du côté gauche (en descendant) de la rue Caudenberg sont totalement supprimées et, de la place Royale à l'en-

(1) Première année, p. 314.

trée de la Montagne de la Cour, l'œil du promeneur apercevra, sans obstacles, un suggestif panorama.

» Mais ce n'est là qu'un des avantages accessoires, une des originalités du plan : la conception principale de celui-ci, c'est l'admirable cadre donné à nos musées.

» Voyez ces rampes et ces squares, voyez cette belle ligne de façade avec, à son angle, cette tour majestueuse, sorte de donjon des arts, qui dira au loin que là est le *palladium* de la patrie de Rubens et de Van Dyck ! Voyez cette terrasse carrossable longeant le musée et d'où le regard se portera sur un ensemble architectural unique au monde ! Voyez cette superbe place le jour, avec ces verdures égayantes, ces rampes de marbre et ces fontaines murmurantes ; figurez vous le soir, dans ce cadre sans pareil, les feux des lumières mariées de l'électricité et du gaz ! Et dites-nous, s'il vous plaît, s'il n'y a pas là — non seulement pour Bruxelles, mais pour le pays — une promesse de féerique décor, digne de servir d'irrésistible appât au tourisme universel ?

» Une des autres originalités du plan Maquet, c'est la terrasse qui, en forme de chemin de ronde, doit passer sous un portique qu'on aperçoit à la droite du plan en élévation, au rez-de-chaussée de la tour d'angle.

» Il y aura donc là une terrasse à deux étages d'où l'on descendra, d'un côté, jusqu'à la rue Caudenberg et qui, de l'autre, se prolongera au-dessus de la rue de l'Empereur, où les nouveaux bâtiments des musées font retour en une façade de 40 mètres. »

Quant aux formes adoptées, il est permis de se demander pourquoi le vieux style néo-grec a toutes les faveurs des constructeurs de nos monuments publics. Nous avons le babylonien Palais de Justice de Poelaert, les Musées de la rue de la Régence de feu Balat, ceux du Parc du Cinquantenaire de M. Bordiau. Or, nous croyons que ces édifices, avec leur structure étrangère à notre sol et à notre ciel, leur forme esthétique classique, resteront toujours dépaysés chez nous. Leur organisme ne résiste pas à notre climat capricieux, et, malgré les soins multiples et coûteux dont ils sont l'objet, ils dépérissent. La somme colossale de leurs frais d'entretien et de réparation en fournit une preuve suffisante.

Quand serons-nous Belges dans nos manifestations d'art ? Les Londonniens ont un parlement, un palais de justice, un musée géologique, etc., qui attestent qu'ils sont restés Anglais comme ils l'étaient au XIIe siècle.

La Hollande a ses musées, construits par M. Cuijpers, et la ville de Cologne élève son musée d'art industriel, sa bibliothèque, etc., dans le style propre à leurs contrées.

Nous, Bruxellois, quand aurons-nous quelques architectes, parmi ceux qui jouissent des faveurs officielles, assez indépendants, assez artistes pour être de leur pays ?

Tout bien pesé, nous pensons que le plan Maquet, dans sa conception générale, peut être approuvé. Mais il eut été possible de le présenter sous une figure moins terne, moins banale et plus familière à notre esprit national.

LA COULEUR. Dans un ouvrage bien illustré, les gravures succèdent aux photogravures. Certaines de celles-là intéressent au dernier point par la hardiesse et la fermeté de la touche, la transparence des ombres. Un monde se déroule à l'œil scrutateur. Et cependant qu'une gravure soit burinée à la perfection, que la photographie soit réussie à souhait, il y a là un vide immense : ce n'est pas la réalité. Comment représenter par la photogravure les rayons d'or du soleil habillés de saphirs, de pourpre, de rubis par les peintures, les vitraux et les mosaïques ? L'homme de science répondra que ceci est toujours un beau document, qu'il donne une idée de la réalité. Oui, une idée défigurée, rapetissée, un cadavre d'idée. L'artiste, lui, répondra par un soupir ! Mais si, jetée entre ses mornes compagnes, apparaît soudain aux yeux ébahis une planche coloriée (une œuvre de maître, bien entendu), quel régal

pour la vue ! C'est beau, c'est bien rendu, c'est admirable !

Quelle richesse de tons ! Voyez cet or pâle sur ce pourpre, ce mince filet vert embrassant ces nuances si vives, allant du tendre cramoisi au feu de l'écarlate. Voyez briller ces éclairs dans ces yeux, flotter ces boucles chatoyantes de soie d'or que rend en noir la photographie ordinaire. Oui, cette seule planche occupe tous nos regards, nous éprouvons en la considérant une réelle satisfaction, nous en sentons la valeur.

La couleur est une mélodie harmonieuse pour les yeux. Enfant, nous avions déjà l'instinct de tout vouloir en couleur. Une vulgaire image d'Epinal nous faisait plus de plaisir qu'une gravure de prix. D'ailleurs, que fait-on pour attirer l'enfant ? La couleur est l'appât des bonbons, des jouets, des œufs de Pâques, des albums : que dis-je, la couleur fut l'appât dont se servit le monstre infernal pour perdre Ève. « Elle considéra le fruit, vit qu'*il était beau*, le cueillit et... » Aussi ne laissez jamais l'enfant seul avec vos couleurs à moins que ce ne soient les « couleurs fondamentales, sans danger pour les enfants ». Le bambin en aura bientôt orné ses livres, ses petits doigts roses et ses lèvres vermeilles.

Dieu a donné à la couleur une puissance fascinatrice, un éclat magique. La nature tout entière, sortie de ses mains créatrices, nous en donne la preuve. Considérez un diamant à rosettes, baigné dans une lumière vive : l'éclat de ses feux est insoutenable. Le rubis le plus éclatant sert de fond à l'émeraude et à l'or le plus brillant. Jamais chevalier ne fut couvert d'une cuirasse si étincelante que celle des carabides de nos jardins. Châtelaine porta-t-elle jamais robe ornée de brocarts comme celle de nos papillons ? Les lis sont des herbes des champs et, dans toute sa gloire, Salomon n'a jamais été vêtu comme l'un d'eux. Avez-vous déjà joui du magnifique spectacle de l'éclair empourpré sillonnant la nue sombre ou de l'effet des milliers de points d'or semés dans le velours bleu du ciel ? Dans ces multiples manifestations, la nature étale à nos yeux les magnificences de sa palette. La couleur, c'est la vie.

La nuit — quand tous les chats sont gris — c'est le deuil, la tristesse, la mort. Par un temps pluvieux, l'effet est identique : la dame du logis, munie de son parapluie, passant une mine grise par la porte entre-bâillée, vous dira en voyant tomber les gouttelettes : quel temps détestable !

Les anciens étaient passés maîtres dans l'application des tons. Par une sage combinaison de couleurs sombres ou vives, froides ou énergiques, ils surent donner à leurs chefs-d'œuvre un éclat particulier. A quoi comparerai-je l'éclat extraordinaire de leurs vitraux et de leurs mosaïques, si ce n'est à la lumière elle-même qui engendre la couleur. Comment rendre, par la parole, l'impression produite par leurs fresques, tableaux et tapis magnifiques. L'Orient, la Grèce et l'Italie, favorisés par l'astre flamboyant, nous ont montré et nous montrent encore des émaux d'une richesse incomparable

ARC-EN-CIEL.

MALGRÉ TOUT il reste des gens qui se rebiffent à la pensée de voir les murs de nos églises se décorer et se couvrir de scènes et d'images religieuses.

Je continuerai à leur démontrer qu'au point de vue de l'art aussi bien qu'au point de vue de la foi ils commettent une grossière erreur (1)

Les infidèles et les hérétiques n'agissent pas autrement qu'eux.

La religion de Mahomet défend de représenter l'image de tout ce qui est sur la terre ou dans le ciel.

Pour cette raison, Mahomet prétend que les catholiques pratiquent l'idolâtrie : car ils représentent le Christ, la Sainte Vierge, les saints et les scènes de l'histoire sacrée au moyen d'images.

Si les musulmans ne se rendaient pas à la Mecque pour y baiser une pierre noire, ils seraient conséquents avec leurs préceptes.

(1) Voir *Bulletin*, 1re année, pages 170 et 277.

Les mahométans pensent que les catholiques adorent les images comme des dieux. Or, rien n'est plus faux; les images aident l'intelligence à se représenter, la mémoire à se rappeler plus clairement les choses qu'elles figurent. Ainsi une note de musique écrite est une matérialité nous rappelant un son; ainsi le portrait peint d'un personnage n'est pas le personnage lui-même, mais nous le rappelle. Il faut comprendre de cette façon les images saintes.

Les protestants ne s'accordent pas non plus avec les catholiques pour les images; ils prétendent que les premiers chrétiens n'en ont pas eues. Malheureusement pour eux, les peintures des catacombes démontrent le contraire.

Tous les Saints Pontifes de l'Église catholique, qui ne peut errer, ont unanimement, avec les Saints Pères et docteurs, approuvé les images.

Le premier qui a contesté la peinture et la sculpture d'images a été le fameux iconoclaste Léon III qui, de marchand de bestiaux, puis de soldat, s'était fait proclamer empereur de Constantinople.

Le concile œcuménique de Nycée, tenu en 787, a jeté l'anathème pour cette raison contre les idées de Léon III et de ses partisans.

Depuis, plusieurs ont tenté de renouveler les idées impies de Léon III, mais chaque fois l'Église a condamné ces erreurs.

Nous pouvons donc conclure que ceux qui prétendent que peindre les églises c'est être en désaccord avec les principes de la religion font grave et regrettable erreur.

Ils nient le développement de la croyance catholique par la vue en refusant aux chrétiens de mieux comprendre, grâce aux images, les vérités de leur religion.

Soyons au contraire fidèlement d'accord avec tous les Saints Pères qui veulent que les murs de nos églises enseignent la religion par des images.

Ne nous rangeons point, par notre légèreté, avec Mahomet, Léon III l'iconoclaste, les protestants et d'autres anticatholiques.

ARTHUR VANGRAMBEREN.

BIBLIOGRAPHIE. *Het hospitaal van onze Lieve Vrouw te Aalst,* door J. Roegiers. Br. in 8°, 55 planches. Prix : 3 fr. 50.

En un vieux bâtiment mirant dans la Dendre ses masses élégantes, des richesses d'art amoncelées : tel est l'objet de la description que nous fait, dans ce livre, M. le curé de l'hôpital d'Alost.

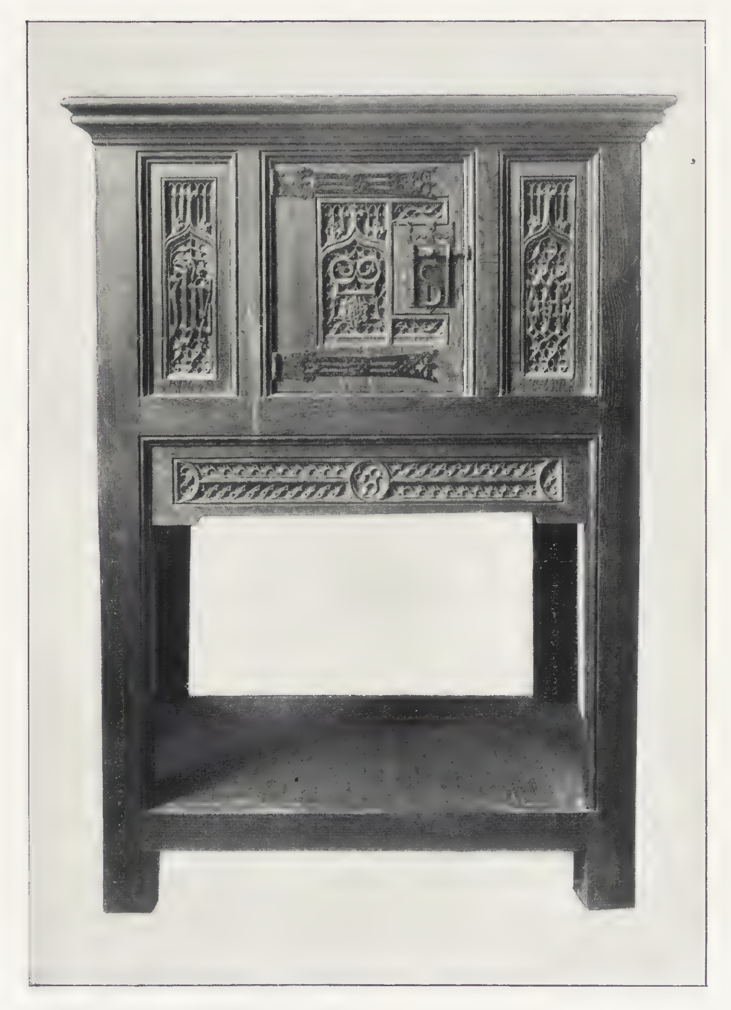
Description complète, intéressante, utile.

Le plan du livre est bon dans sa grande simplicité : l'église, le couvent, l'hôpital. On nous conduit successivement dans les trois grandes subdivisions de l'édifice et rien de l'architecture ou du mobilier ne nous en demeure caché.

Tel objet est intéressant par le côté historique, tel autre est remarquable au point de vue archéologique. Enfin certaines œuvres anciennes sont d'un grand charme pour l'artiste.

Mais si incontestable que soit l'utilité du livre sous ces divers rapports, elle n'est rien en comparaison de sa valeur vulgarisatrice. Son auteur semble

STATUETTE EN IVOIRE. XIV^e-XV^e SIÈCLE. Haut. 27 cm. Hôpital d'Alost.



CRÉDENCE EN BOIS SCULPTÉ. HOPITAL D'ALOST.
XV^e SIÈCLE.

avoir voulu faire une œuvre essentiellement populaire, écrite en un style simple, et dans la langue du pays. Il a parfaitement atteint son but.

Non seulement il parvient à intéresser ses lecteurs aux choses précieuses que contient l'hôpital d'Alost, mais il les intéresse d'une façon générale aux questions de l'art, il les initie aux captivantes études de l'archéologie.

Tout en suivant une marche diamétralement contraire à celle que suivent les traités d'archéologie ou d'histoire de l'art, il arrive avec eux au même résultat.

Il aboutit à l'énoncé des principes par synthèse au lieu de les analyser en montrant leurs diverses applications. Ainsi, à propos de certains tableaux, il nous donne un résumé complet de l'histoire du peintre et de son école ; il ramène de la sorte à leurs causes chacune des caractéristiques, chacune des formes, de l'œuvre analysée. Il en est de même pour le mobilier. En parlant de coffres — nous reproduisons un des magnifiques coffres que renferme l'hôpital — d'armoires, de crédences, appartenant au Moyen Age ou à la Renaissance, il retrace la destination ancienne de ces meubles, les modifications qu'ils ont subies et les particularités qui les distinguent dans l'histoire des styles. Ailleurs nous voyons une comparaison entre une Vierge Renaissance et la belle statue en ivoire (1) que nous donnons ci-contre. Il en ressort des aperçus intéressants sur l'iconographie de ce sujet. Et ainsi de suite.

De la sorte, toutes les appréciations sont motivées et justifiées; nous voici loin du procédé des auteurs populaires désignant au public une œuvre réputée artistique, sans lui dire pourquoi ; ici le lecteur est mis à même de se rendre compte des causes de cette réputation.

Les appréciations, d'ailleurs, sont générale-

(1) Cette vierge, revêtue à la fois de grandeur et de grâce, est au moins du commencement du XV^e siècle.

Il est à noter que la sculpture en ivoire se montre généralement très traditionnelle. C'est ainsi qu'au XV^e siècles ses œuvres apparaissent avec des caractéristiques communes aux époques antérieures. La statuaire en bois a plus rapidement évolué.

COFFRE EN BOIS SCULPTÉ. XV^e SIÈCLE. HOPITAL D'ALOST.

ment justes, et l'auteur cite volontiers les meilleures autorités et les archives à l'appui de son opinion.

Il semble peut-être que ces longs détails, superflus pour le lecteur initié, rendent l'ouvrage peu intéressant pour lui. Nous l'avons lu, au contraire, avec un vif intérêt tant ce rappel constant aux règles et aux données générales est fait avec simplicité et à propos.

En résumé ce livre est bon : il est surtout à recommander au lecteur que les choses de l'art ancien intéressent et qui veut se familiariser davantage avec elles. Les érudits eux-mêmes ne peuvent que bien accueillir un ouvrage qui leur apprend l'existence d'œuvres d'art, pour beaucoup encore inconnues.

A cet égard, l'effort de M. le curé Roegiers mérite aussi d'être loué. Nous devons souhaiter voir suivre le bon exemple qu'il donne. Les membres du clergé sont particulièrement en situation pour faire l'histoire et l'inventaire de leurs églises, couvents, etc., et des œuvres d'art qu'ils renferment. Ainsi beaucoup moins de belles choses resteraient ignorées ou oubliées, exposées à la détérioration, à la perte, à la vente au brocanteur; les archives, au lieu de courir à la destruction ou d'être vendues à vil prix, dénonceraient les trésors de science historique qu'elles renferment et seraient conservées avec le soin jaloux qu'elles méritent.

En même temps de semblables études sont, pour leur auteur, parmi les soins et les soucis de son ministère, une source abondante de nobles jouissances, de salutaires distractions et de réels services à rendre à la patrie.

AVIS AUX ABONNÉS. — Avec notre prochain numéro nous donnerons la table des matières et les faux titres du I^er volume (Année 1901-1902).

Les QUITTANCES de l'abonnement pour 1902-1903 seront déposées à la poste dans le courant de ce mois de juillet. Nous prions nos abonnés

qui sont en villégiature de vouloir bien donner des instructions pour le paiement à l'adresse où le *Bulletin* leur est habituellement envoyé. Ils peuvent aussi nous faire parvenir le montant par bon de poste.

Les abonnés de l'étranger sont priés de nous envoyer un mandat postal de l'import de dix francs.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

SEIZE concurrents ont répondu à l'appel du *Bulletin*. C'est beaucoup relativement à l'importance du travail demandé. Certes, si le concours eut porté, comme c'est ordinairement le cas, sur un simple projet de façade, le nombre des participants eut été bien plus considérable.

Mais pour fournir un projet exigeant une étude sérieuse, approfondie, il fallait incontestablement assez de temps.

Beaucoup d'architectes se seront ainsi trouvés dans l'impossibilité de concourir.

Honneur donc aux actifs, aux studieux, aux énergiques qui, bien que ce moment de l'année fût le plus encombré pour les professionnels du bâtiment, ont pu prendre part à la joute qui était ouverte.

Comme on pouvait s'y attendre, dans ces conditions, les résultats sont des plus louables.

Nous avons reçu des projets très complets, plus complets qu'il n'était demandé, des plans achevés, des métrés et devis volumineux. La caractéristique de ce concours aura été de réunir des travaux étudiés à fond.

Enfin la moyenne artistique est très bonne : aucun travail médiocre. J'en appelle à ceux qui ont eu l'occasion de voir souvent les résultats de concours d'architecture : rarement ceux-ci offrent une moyenne aussi généralement bonne.

Peut-être à cause de cela même, le Jury s'est montré sévère Il eut voulu rencontrer, sans doute, un travail transcendant. Il appert, en effet, de son jugement qu'il a vu là, comme nous le disions ci-dessus, un ensemble de travaux marquants, sans trouver réunies, dans un même projet, toutes les qualités qu'on peut attendre d'une œuvre tout à fait supérieure, à laquelle on puisse décerner le 1er prix sans restriction. Celui-ci n'a donc pas été attribué. Par contre les autres distinctions ont été multipliées. Elles sont bien méritées.

Un 2^{me} prix est décerné à *Edifies en vain si la main de l'Eternel ne soutient ton œuvre,* avec une prime de 150 francs.

Un 3^{me} prix est décerné à *Pour chez nous,* avec une prime de 100 francs.

Un 3^{me} prix est décerné à *Allons-y quand même,* avec une prime de 100 francs.

Des mentions ont été accordées à :

Eurêka,	avec une prime de	50	francs.
Scaldis	»	50	»
Pro Patria	»	25	»
Ne quid Nimis	»	25	»

Mentionnons encore pour leurs sérieuses qualités les travaux portant les devises de *Simplicité* et *Ad patriæ gloriam.*

Dès le prochain numéro nous commencerons la publication et la critique des principaux projets.

Nous donnerons ultérieurement la date de leur exposition publique.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. AOUT 1902.

L'ART APPLIQUÉ A LA RUE, A YPRES

Un de nos collaborateurs nous écrit au retour d'un voyage à Ypres :

E bâtiment des postes, en construction à ROULERS, a suggéré au *Bulletin* des remarques très judicieuses et lui a fait émettre une appréciation exacte du talent de l'architecte de cet édifice, auquel il a attribué une compréhension juste du caractère local et de l'esthétique des villes.

J'ai cru bien faire en recueillant les photographies et en levant le plan d'une petite construction érigée dans ces derniers temps sur le Marché-aux-Poissons de la ville d'Ypres et due au même artiste, à savoir M. J. Coomans, ingénieur-architecte de la ville d'Ypres.

Je pense que vous les mettrez sous les yeux des lecteurs du *Bulletin*. Ils y trouveront la confirmation de votre appréciation.

Certes, le programme à suivre n'était pas bien compliqué : la Minque ne devait comporter, en effet, qu'une *cave*, dépôt des paniers et des caisses destinés à recevoir le poisson pour la vente publique, et un *local* pour abriter le crieur.

Or remarquons que, sur des données si simples, M. Coomans est parvenu à réaliser une œuvre architecturale, d'un aspect pittoresque et vivant, qui cadre avec les anciens souvenirs de la ville d'Ypres.

Le soubassement, en grès d'Arras (autrefois tant employé) et en petit granit, fournit l'assiette du pavillon.

Rationnellement le local du crieur doit être élevé à une certaine hauteur au-dessus du sol.

De là il doit être possible au priseur d'embrasser du premier coup d'œil les marchandises étalées sur le terre-plein ; il doit pouvoir bien dévisager les acheteurs rangés autour des « bailles » en fer forgé qui limitent le dit terre-plein, et ne laisser échapper aucun de leurs gestes.

Cette surélévation a permis, en même temps, de doter la cave d'une ventilation et d'un éclairage convenables, et de la rendre d'autant plus aisément accessible que l'escalier qui y conduit comporte un nombre moindre de marches : toutes choses de grande importance au point de vue des facilités du service.

Les baies inférieures sont dépourvues de châssis ; elles sont fermées par des grillages en fer forgé d'une facture simple mais artistique.

Inutile d'attirer l'attention sur le volet qui, après la vente, clôture la baie à laquelle se tient le crieur. C'est une réminiscence des

anciennes fermetures de boutiques au moyen âge.

On remarquera que chaque côté de

YPRES. ARCH. J. COOMANS.
LA MINQUE AU POISSON.

la toiture porte une lucarne d'un modèle différent. Le critique superficiel y verra peut-être une fantaisie, et une fantaisie discutable. Pour qui regarde de plus près, cette variété devient admirable de logique et de sentiment. L'une de ces ouvertures n'est point une lucarne ordinaire; son capuchon abrite la clochette qui annonce l'ouverture des enchères, et sa forme svelte est encore un modèle de bonne

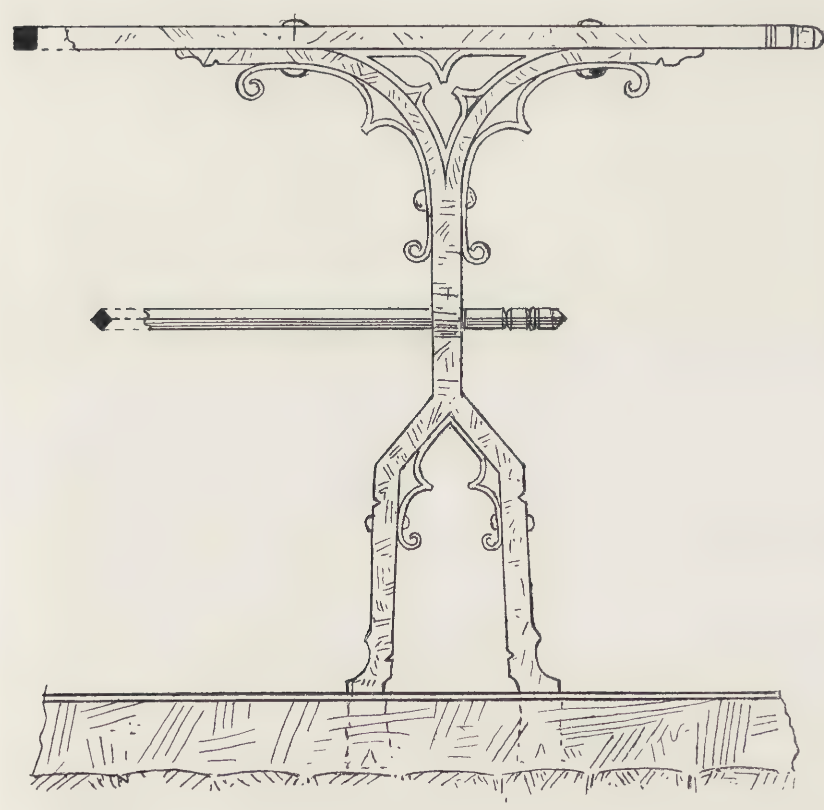
appropriation. Rien, on le voit, dans l'économie de cet édicule, n'a été livré au hasard.

Tous les matériaux employés sont apparents et contribuent à la décoration rationnelle de ce petit bijou architectural dont l'élégance n'exclut ni la solidité ni la convenance.

Je suis convaincu que vos lecteurs seront unanimes à féliciter M. Coomans, qui prouve qu'un architecte, pourvu de connaissances et d'un goût artistique suffisamment développés, peut résoudre, avec des ressources modestes, les problèmes épineux de l'esthétique des villes.

Cette preuve, M. Coomans l'a fournie une fois de plus par les dessins du square que j'ai vu dans la même bonne ville d'Ypres, au sortir de la gare, et que j'ai admiré, car il est orné de lanternes et de bordures qui ne ressemblent en rien aux banalités d'ailleurs.

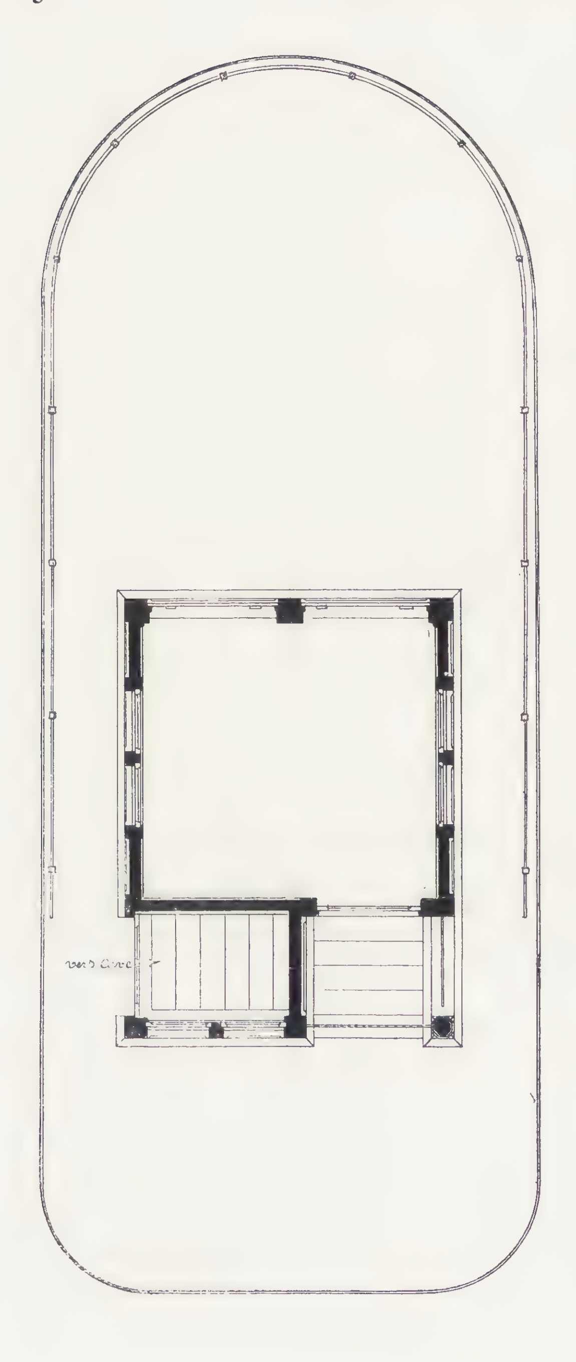
Les candélabres et les supports des lanternes qui servent à l'éclairage des places publiques et des artères de nos villes sont, à raison de leurs formes aussi laides que prétentieuses et généralement illogiques, l'objet de critiques fondées de la part des amis de l'art.



YPRES. MINQUE AU POISSON. Arch. J. Coomans.
DÉTAIL DU GARDE-CORPS.

Les essais tentés par divers artistes n'ont guère été couronnés de succès. Le problème, à la vérité, est plus difficile qu'il ne paraît à première vue : il exige une connaissance parfaite du caractère particulier des matériaux à mettre en œuvre et il doit se résoudre d'après des ressources budgétaires fréquemment restreintes ; il demande la production d'une œuvre simple, pratique et, dirai-je, commercialement réalisable.

Il n'entre pas dans mes intentions de faire une étude comparative des essais auxquels nous faisions allusion



YPRES. MINQUE AU POISSON. Arch. J. Coomans.
PLAN TERRIER.

ci-dessus ; je laisse ce soin à une plume plus autorisée ; mais je tiens à montrer aux lecteurs du *Bulletin* un modèle de candélabre qui, à mon avis, répond aux multiples exigences du problème et qui constitue un travail artistique remarquable et original.

Le socle est en pierre de taille bleue dite petit granit ; il s'agence d'une manière heureuse avec la bordure et avec le garde-fou en fonte de fer du square; l'architecte a franchement accusé la fixation rationnelle des lisses de ce garde-fou, et les attentes qu'il a ménagées à cet effet laissent néanmoins subsister, dans toute sa force, l'impression de la destination principale du socle, à savoir celle de servir d'assiette au candélabre.

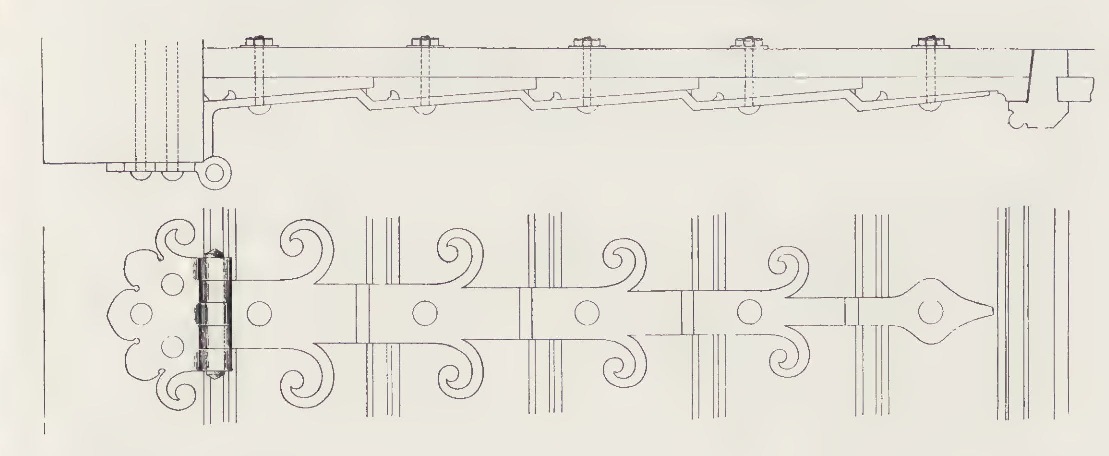
Le support proprement dit des lanternes est en fonte de fer et va s'amincissant vers le haut, ce qui est logique ; à l'intersection des conduits du gaz il porte un écusson aux armoiries de la ville d'Ypres.

En ce qui concerne les branches ellesmêmes, leur stabilité est assurée par des poussards agrémentés d'une ornementation discrète, le tout en fer forgé.

Dans chaque partie les caractères distinctifs du travail de la fonte et de celui de la forge sont nettement appuyés par les formes des masses et des profils.

Pour des raisons budgétaires, le modèle des lanternes a dû être acquis dans le commerce. Nul doute que, si M. Coomans avait pu faire exécuter ces lanternes suivant ses dessins, l'effet général, qui, du reste, est très heureux, y eût gagné.

En résumé, œuvre simple, originale, logique, peu coûteuse, satisfaisant l'œil des connaisseurs les plus difficiles, et ajoutons à



YPRES. MINQUE AU POISSON. ARCH. J. COOMANS.
DÉTAIL DES PENTURES DES VOLETS.

l'honneur de l'artiste et des principes d'art dont il se réclame : œuvre rare.

Enfin, vers la fin de cette promenade (dont le hasard a fait une agréable revue de l'art moderne appliqué à la rue dans la ville d'Ypres), je fus arrêté devant une joliette façade simple et harmonieuse de lignes, riante grâce à la douce coloration de ses matériaux, pimpante de fraîcheur, brillante à l'instar de nos anciennes demeures, par l'appoint modeste d'une décoration bien appropriée aux membres variés et hardiment accusés de la construction.

Je reconnus bientôt « Het Surmont's huis », pour en avoir lu autrefois l'historique et la description faits par son architecte lui-même, dans le *Jaarboek* de la *Gilde de Saint-Luc et Saint-Joseph, à Gand* (1).

« Afin, s'exprimait M. J. Coomans, de perpétuer le souvenir des services rendus par M. le baron Surmont de Volsberghe, en sa qualité de bourgmestre, depuis le 23 mars 1891 jusqu'au 17 février 1900, jour où il a accepté le portefeuille de ministre de l'industrie et du travail, le conseil communal de la ville d'Ypres décida, en séance du 25 février suivant, de lui offrir un objet d'art.

Cette décision fut portée à la connaissance de M. le baron Surmont de Volsberghe et celui ci, par lettre du 5 mars, fit connaître que son désir était de voir affecter le montant des souscriptions à la construction d'une maison ouvrière.

Cette habitation serait mise gratuitement par les soins de la ville à la disposition d'une famille ouvrière, dont le chef devrait faire partie, en qualité de membre actif, de l'une des sociétés de secours mutuels actuellement existantes.

La faveur de l'occupation serait réglée par la voie du sort.

L'occupant ne pourrait sous-louer l'immeuble en tout ou en partie ni y tenir un débit de boissons.

(1) *Jaarboek der Gilde van Sint-Lucas en Sint-Josef, te Gent.* 1901, 2[de] aflevering. Gent, A. Siffer.

YPRES. Arch. J. Coomans.
LANTERNE ET GRILLAGE D'UN SQUARE.

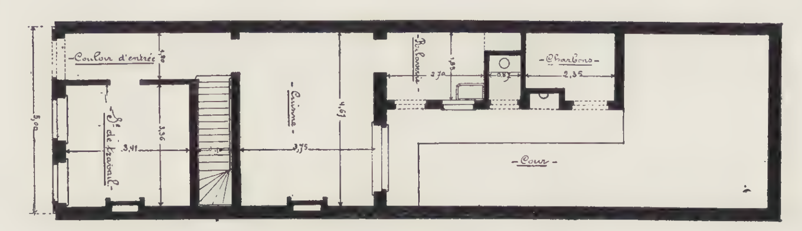
Le conseil communal se rallia à cette manière de voir et nomma une commission chargée de rechercher le moyen d'assurer la réalisation du désir de son ancien bourgmestre.

M. le ministre de l'industrie et du travail procéda, le dimanche 22 avril de l'an 1900, en présence des notabilités de la ville et d'une grande affluence de monde,

YPRES. MAISON SURMONT. Arch. J. Coomans.
FAÇADE PRINCIPALE.

la pose de la première pierre de l'habitation ouvrière érigée sur un terrain de la ville, rue d'Elverdinghe.

Ce terrain mesure 93 centiares ; il a 5 mètres de front à rue sur une profondeur de 18 m. 60.



YPRES. MAISON SURMONT. PLAN TERRIER.

Comme l'indique le dessin ci-contre, le projet est conçu et exécuté dans le genre spécial des maisons à pans de bois et suivant les principes d'art de l'école Saint-Luc.

Les matériaux pierreux employés sont : pour le soubassement, le grès de Béthune (de remploi); pour les encadrements de la porte d'entrée et les seuils de fenêtres, le petit granit ; pour le parement du mur de façade, les briques dites *papesteen ;* pour les parties non vues, les briques machinées jaunes du Pas-de-Calais.

Les bois employés sont : pour les parties extérieures, le chêne, premier choix, du pays ; pour les menuiseries intérieures, le sapin rouge d'Amérique, dit *pitch-pine.*

Pour rappeler l'acte généreux du donateur, l'inscription suivante a été sculptée en relief sur la poutre ou trabès placée à la hauteur du premier étage :

Bij inschrijving aan den werkman opgedragen door Minister baron Surmont de Volsberghe, oud-burgemeester dezer stad. — 1900 (1).

Suivant un usage fréquemment suivi en Flandre aux siècles passés, la maison est mise sous la sauvegarde de Notre-Dame de Thuine, patronne de la ville.

L'image sculptée de cette bonne mère se trouve au-dessus de la porte d'entrée, dont le linteau est muni de l'inscription :

« Hier is 't in Onze Vrouwtje van Thuine ».

Sous l'appui des fenêtres supérieures du pignon ont été ménagés deux panneaux qui portent des armoiries :

Celui de droite donne les armoiries de Surmont de Volsberghe et de son épouse de Gheuse ; celui de gauche, celles de la ville d'Ypres.

Le plan terrier, ci-dessus, me dispense de donner une description, même sommaire, de la distribution intérieure.

Le coût total de la construction n'a pas dépassé 4,800 francs. »

Et voilà comment j'ai vu que la bonne ville d'Ypres parvient, avec peu d'argent, à orner ses voies publiques d'applications d'art véritable, alors que des capitales, au prix de millions, ne construisent que de mastodontesques laideurs.

A. v. H.

(1) Traduction : Offert à l'ouvrier par voie de souscription par le Ministre baron Surmont de Volsberghe, ancien bourgmestre de cette ville.

NICCOLO DA FOLIGNO (1466). DÉTAILS.
(Voir l'ensemble p. 47).

SANCTA MARIA NUOVA A FLORENCE.

L'ANNONCIATION.

POUR tous ceux qui ne méconnaissent pas que la Religion chrétienne a relevé les arts à un niveau supérieur à celui de la beauté païenne et qu'elle a été la source où l'inspiration d'innombrables artistes est venue s'abreuver, il paraîtra indéniable que les grandes époques de l'Église ont dû correspondre avec les grandes époques de l'Art, et que certains instruments de Dieu, tels les Ordres religieux, ont pu être aussi de puissants moteurs de la grandeur artistique.

Cette pensée nous a fait considérer l'influence d'un de ces grands Ordres, l'Ordre de saint Dominique, sur l'art à l'époque de sa fondation. L'œuvre du XIII[e] siècle — la plus belle période, assurément, dans l'histoire de l'Art — a été le fruit de l'ardeur religieuse de ce temps, et l'un des ouvriers de cette ardeur fut saint Dominique avec saint François.

L'effet produit par le Rosaire sur les artistes est frappant. Si l'on considère l'ensemble des sujets le plus fréquemment développés à partir du XIII[e] siècle on constate que la plupart sont des mystères du Rosaire. Ce fait dérive, sans doute, de ce que le rosaire répandu et propagé par saint Dominique offrait aux populations un cycle grandiose de méditations. Les scènes de

ses mystères représentaient en même temps aux fidèles les plus grands tableaux de leur religion et les sujets les plus éloquents à leur piété.

Le projet, peut-être téméraire, nous a été imposé d'examiner, au point de vue de l'iconographie, l'histoire de chacun de ces mystères. Une semblable revue peut être intéressante, car nos artistes modernes ne montrent malheureusement plus en retraçant ces sujets les convictions intimes et le respect des traditions que possédaient les anciens maîtres. Or, dans l'art religieux, ces convictions et ce respect sont indispensables. L'artiste, pour atteindre son but, doit, tel le prédicateur, enseigner, convaincre et prier par son œuvre. Il est vrai, hélas ! que nous, pauvres déchus, ne sommes plus guidés par ces considérations : nous peignons un sujet religieux comme nous peignons un tableau de genre. Bien des artistes soi-disant chrétiens pèchent dans la mise en scène de leur sujet par l'inobservation de ce qu'il a de plus sacré. C'est en comparant les types anciens à nos œuvres modernes et à celles de la Renaissance que l'on se fait une conviction à cet égard. Un tel parallèle ne laisse aucun doute sur la beauté vraiment chrétienne des œuvres anciennes et la médiocrité souvent malsaine de nos productions modernes.

De tous les sujets du Rosaire, l'Annonciation avec le Couronnement de la Vierge vient en première ligne au point de vue de la fréquence de son interprétation. Cela tient, sans doute, de ce qu'elle constitue la première page du cycle dominicain en même temps que le plus grand mystère de notre religion, la clef de notre Rédemption.

VIERGE DE L'ANNONCIATION. Coll. Maillet du Boullay.
XIV^e SIÈCLE. (MARBRE. HAUT. 0.70 M.)

Cette dernière considération doit nous faire croire qu'elle fut souvent traitée dans les siècles antérieurs au XIII^e. Cependant les exemples aussi antiques sont relativement rares.

❧❧

GIOTTO (1276-1336).

A l'époque où saint Dominique fonda son ordre les arts qu'on qualifie aujourd'hui d'arts appliqués fleurissaient et avaient atteint le maximum de leur importance et de leur développement. On trouve alors et pendant tout le moyen âge et la Renaissance notre sujet reproduit dans la décoration architecturale et mobilière. La ferronnerie a dû le marteler parmi les petits personnages qui ornementaient ses chefs-d'œuvre ; l'orfèvrerie nous a laissé une jolie composition de cette scène dans la volute d'une crosse du XIII^e siècle; la bijouterie, sa sœur, dans les billes des chapes pontificales ; la tapisserie, la broderie l'ont abondamment représentée ; la sculpture l'a taillée dans les tympans des églises et même des monuments civils, dans les panneaux des armoires, dans les retables des autels. Souvent elle a scindé la scène et représenté les deux personnages séparément : on voit ainsi la Vierge et l'ange qui se font face sur deux piliers opposés (N.-D. à Bruges, Saint-Cunibert à Cologne (1), etc.), dans les niches de certains portails d'églises ainsi que sur les montants de quelques meubles. La peinture également dispersait le plus grand nombre de ses applications dans l'art décoratif. Le tableau ne trouvait pas en lui-même sa seule raison d'être ; il n'était considéré que comme l'enrichissement accessoire de certains objets mobiliers.

Au XIII^e siècle surtout, l'artiste était pénétré de la double destination morale et matérielle qu'il devait atteindre. Les moyens qu'il employait étaient simples ; il n'avait d'autre visée que de rendre sensible l'idée qui l'animait tout en poursuivant le but d'usage ou d'ornement de l'objet décoré. Tout en son travail, le tracé du sujet, ses contours autant que le coloris, tendait uniquement vers ce but sans qu'un détail de réalisme accessoire vînt l'en distraire.

Cela explique comment l'Annonciation n'est traitée alors que dans ses grandes lignes. Elle se montre dans toute sa simplicité, et la grandeur de la scène s'en trouve augmentée. On se borne à présenter les deux principaux personnages que renseignent les Saintes Écritures, et les accessoires, lorsqu'il y en a, sont uniquement

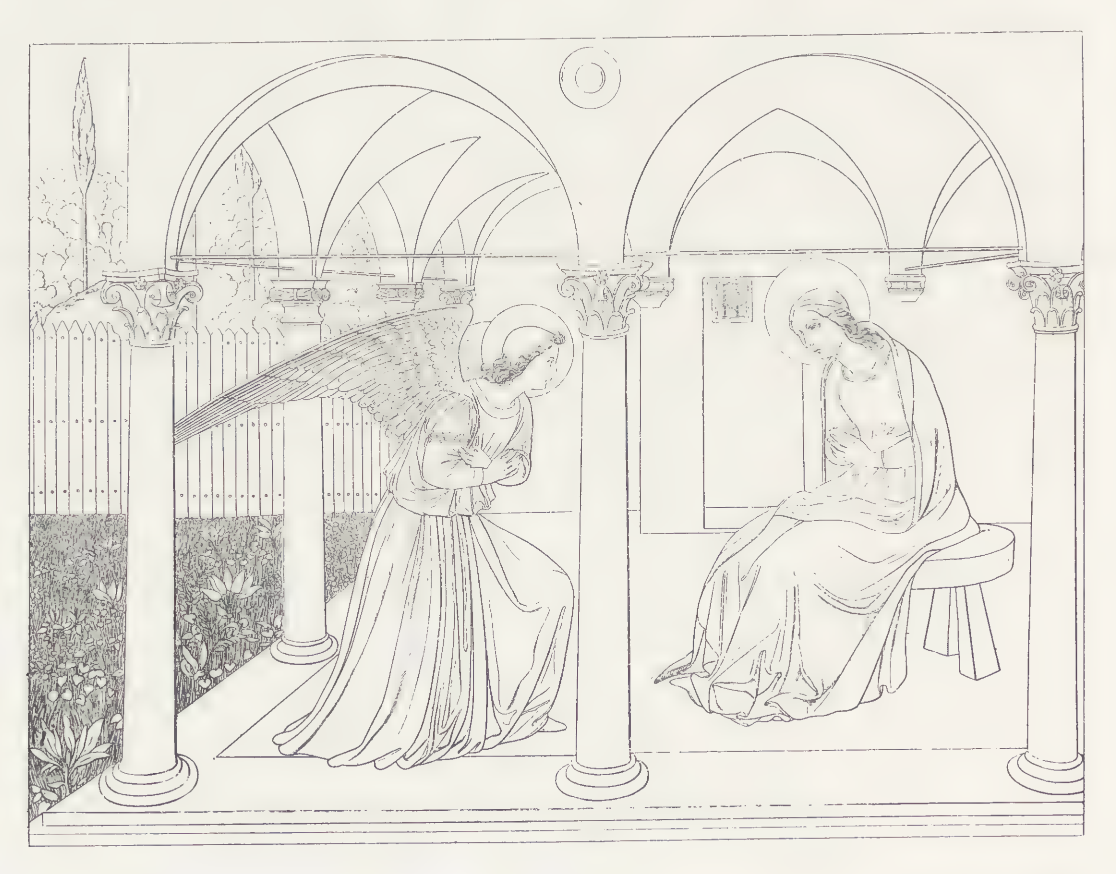
(1) V. *Bulletin des Métiers d'Art*, 1^{re} année, p. 253.

ÉCOLE ITALIENNE. XIVe SIÈCLE.

inspirés par une sévère et noble symbolique.

Au début du XIV^e siècle nous voyons encore Giotto (1276-1336) représenter la Vierge assise et, comme l'indique le livre ouvert sur ses genoux, occupée à la prière ou à la méditation. Son attitude est éloquente : elle acquiesce humblement à la proposition de l'ange Gabriel qui la salue dans un élan de respectueuse admiration. Le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe descend sur la Vierge Immaculée, et Dieu le Père, entouré de chérubins, domine toute la scène. Voilà représenté dans tous ses traits, et sans être diminué par aucune donnée tirée de la fantaisie de l'artiste, le dogme de l'Incarnation. Seul un vase d'où sort une branche de lys se trouve posé aux pieds de la Vierge ; cette fleur qui se retrouve dans toutes les compositions des peintres chrétiens est le symbole simple et éloquent de la pureté surnaturelle de la conception de l'Enfant-Dieu.

Pendant la durée des XIII^e et XIV^e siècles les peintres italiens persévérèrent dans cette manière de représenter notre sujet. Leur composition est avant tout religieuse et en même temps admirablement établie selon les nécessités décoratives. La mise en scène est mouvementée et d'une grande vérité dramatique.



FRA ANGELICO. MUSÉE SAINT-MARC A FLORENCE.

D'APRÈS UNE GRAVURE DE « LA PEINTURE ITALIENNE ». MUSÉE DES OFFICES A FLORENCE.

ÉCOLE DE SIENNE.
SIMONE DI MARTINO. 1285-1344.

Souvent, dans les attitudes de leurs personnages, on admire un naturel étonnant, un naturel qui contribue à rendre plus sensible dans le moindre geste l'intention dominante de l'artiste, mais non pas ce naturalisme, imprégné de détails vulgaires, qui rabaisse au niveau des choses vécues les conceptions les plus élevées. A ces qualités se joignent la pureté des expressions, l'élégance des formes et leur élévation au dessus de la matière.

Sous tous les rapports, les siècles suivants furent témoins en Italie de la décadence (1). A partir du XV^e siècle les artistes recherchent la forme pour elle-même, au détriment de l'idée; petit à petit le sujet religieux devint pour eux l'occasion de manifester leur talent. Au contraire de leurs prédécesseurs qui cherchaient humblement à émouvoir, ces artistes s'efforcèrent de se faire valoir en impressionnant, et à cette fin ils utilisèrent tous les moyens. Cette transformation dans l'esprit des anciens peintres les engagea dans la voie du trompe-l'œil, à commencer par la perspective, et fut la cause première de la fantaisie de leur composition et de concessions sans nombre à la recherche mondaine de leur temps. Enfin, l'oubli du but principal rendait inévitable la chute rapide du sentiment religieux. Toutefois, ces artistes étant toujours des croyants, leurs compositions restèrent conformes à la vérité historique sacrée.

FRANCESCO COSA.
EC. DE FERRARE. 1460.

Galerie royale de Dresde.

Au milieu de cette décadence on vit, dans la première moitié du XV^e siècle, un artiste s'élever à Florence parmi ses compatriotes. Ses œuvres se font remarquer par l'élévation de leur sentiment et par la richesse de leurs qualités techniques. C'est qu'il sut marier

(1) Quelques artistes demeurèrent fidèles à la simplicité de la composition. Ainsi Gaudentio Ferrari, 1484 † 1549, nous a laissé une Annonciation (musée de Berlin) assez mièvre et peu gracieuse, mais qui ne comporte que les deux personnages essentiels.

autant que possible la manière de son époque avec la grandeur des temps précédents. Nous voulons parler de Fra Angelico, 1387-1455. Plusieurs Annonciations nous ont été conservées de lui dont quelques-unes rappellent de très près les compositions de l'École de Giotto. Il est vrai que ce peintre a dû être moine pour s'élever ainsi au dessus de la chute de son siècle; l'esprit domine chez lui la matière; une science incontestable a dû lui venir en aide pour représenter d'une façon idéale et

NICCOLO DA FOLIGNO. 1466. Santa Maria Nuova à Florence.

GENTILESCHI.
ÉCOLE ITALIENNE. XVII^{e} SIÈCLE.

irréprochable les sujets les plus élevés de la religion. Il dut avoir des admirateurs; ses travaux ont été innombrables et une école d'artistes semble s'être formée à sa suite qui imita à Florence les plus beaux côtés de son art. Mais déjà la fin du XV^{e} siècle vit s'éteindre les derniers de ses représentants. Avec le XVI^{e} siècle l'école naturaliste se retrouve plus forte que jamais et définitivement triomphante. Fra Angelico et les siens n'ont marqué qu'une éclaircie dans le ciel troublé de la peinture italienne.

(A suivre.) L. G.

Le Vieux Bruxelles.

Le peu qui en restait ne sera bientôt plus. Chaque jour un pan de mur croule, une bicoque s'effondre sous les coups des démolisseurs; après la disparition des rues populaires, voici le tour du dernier de nos anciens quartiers aristocratiques. Bruxelles possède encore, de ci de là, un vieil hôtel. Celui du duc d'Ursel apparaît extérieurement comme le plus intéressant. Avec celui du prince de Chimay, l'ancien hôtel Roose de Bouchout (aujourd'hui la poste, rue de la Chancellerie), l'hôtel d'Alcantara, il marque les limites d'une des zônes riches du vieux Bruxelles.

Mais ce ne sont plus là que des débris ; un fragment plus considérable demeurait : le quartier de la rue aux Laines. Il débute au Petit-Sablon entre le palais d'Arenberg flanqué du cabinet du comte d'Egmont et l'auberge du *Roi d'Espagne,* dont les pignons rouges, les volets et l'enseigne grinçante sont comme le cachet d'authenticité de toute la vieille place rajeunie. Puis vient le grand mur du parc d'Arenberg et une succession d'hôtels de tous les siècles.

Cette rue inégale, étroite, tranquille, avec son pavé irrégulier, sa verdure abondante, était pleine de calme poésie : aux yeux de la civilisation moderne, dont le gigantesque chef-d'œuvre n'est qu'à un pas, elle était l'anachronisme choquant. Tour à tour les artistes la crurent condamnée et sauvée. Puis on vit qu'elle était bien perdue : la haie de tilleuls bordant le parc fut abattue et les terrains subitement vides furent divisés en lots et vendus. Une ancienne maison du XVI^e^ siècle vient de tomber; le mur joignant s'écroule chaque jour en gros fragments. C'est donc la fin. La rue sera, dit-on, élargie. Une jolie maison Louis XV devra encore disparaître. Le vieux cabinet d'Egmont lui-même, pour la conservation duquel plaidaient l'Art et l'Histoire, n'a pas trouvé grâce devant les démolisseurs.

Des constructions nouvelles s'élèvent déjà. Et quelles constructions ! Un pastiche de gothique Louis XII très soigné, sur un plan antirationnel, se remarque près d'autres maisons sans caractère. Sur l'angle de la rue du Grand-Cerf, heureusement, s'élève un grand bâtiment, mieux réussi, qui promet, après achèvement, un meilleur effet.

Si nous aimions ces anciennes bâtisses, c'est que, dans leur modestie, elles nous donnaient d'indiscutables leçons d'esthétique. Nos regrets seront amoindris si, parmi les maisons qui vont s'élever, se distinguent quelques applications d'architecture sincère et logique.

A. C.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

Une excursion à Huy et Seilles.

U matin d'une belle journée de printemps, le train a emporté les membres de la Section d'études Saint-Luc et Saint-Lambert, de Liége, à travers la riante vallée de la Meuse, leur remettant tour à tour sous les yeux la pittoresque chapelle des Aumôniers du Travail à Seraing, dans laquelle le moellon est employé avec ce caractère d'austérité propre au XIII^e^ siècle, et la jolie église de la Mailleue, dont l'élégance et la légèreté remettent en mémoire les splendeurs du XV^e^ siècle.

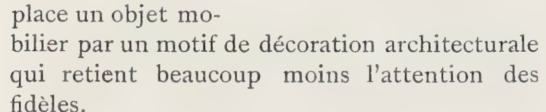
Bientôt, au delà de la Meuse, s'étala le magnifique panorama de Huy dominé par sa majestueuse collégiale et sa fameuse citadelle.

L'on se rendit d'abord jusqu'au village de Seilles. Là se rencontre une ferme du XV^e^ siècle qu'un entretien intelligent a mise à l'abri des injures du temps. Sa façade remarquable est agréablement encadrée par le paysage.

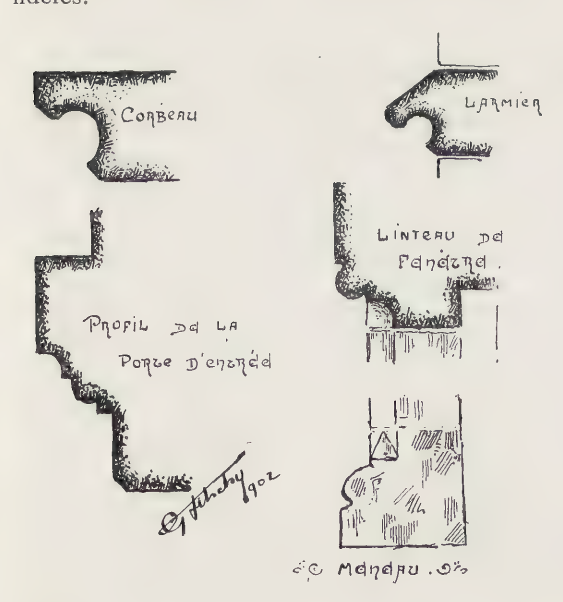
L'église paroissiale a conservé sa tour romane à laquelle s'adosse un porche, du XVI^e^ siècle, sans valeur artistique. Les bas-côtés ont reçu des fenêtres en style flamboyant qui attirent l'attention. Par ces transformations l'aspect primitif de l'édifice a été complètement détruit. A l'intérieur on se sert encore aujourd'hui d'un bénitier du XVI^e^ siècle remarquable par l'ensemble de ses moulures bien échelonnées et la disposition des quelques sculptures élémentaires qui les décorent.

Le temps pressait et les excursionnistes repartirent pour Huy sans retard. En traversant la ville, ils jetèrent un coup d'œil sur l'église Saint-Pierre, construction récente et médiocre surtout au point de vue de sa décoration intérieure. Le chemin de Croix s'y trouve figuré dans les vitraux : cette innovation reproduite à la collégiale est blâmable pour plusieurs raisons et surtout parce qu'elle remplace un objet mo-

FERME DE SEILLES. Croquis de M. G. Fitschy.



bilier par un motif de décoration architecturale qui retient beaucoup moins l'attention des fidèles.



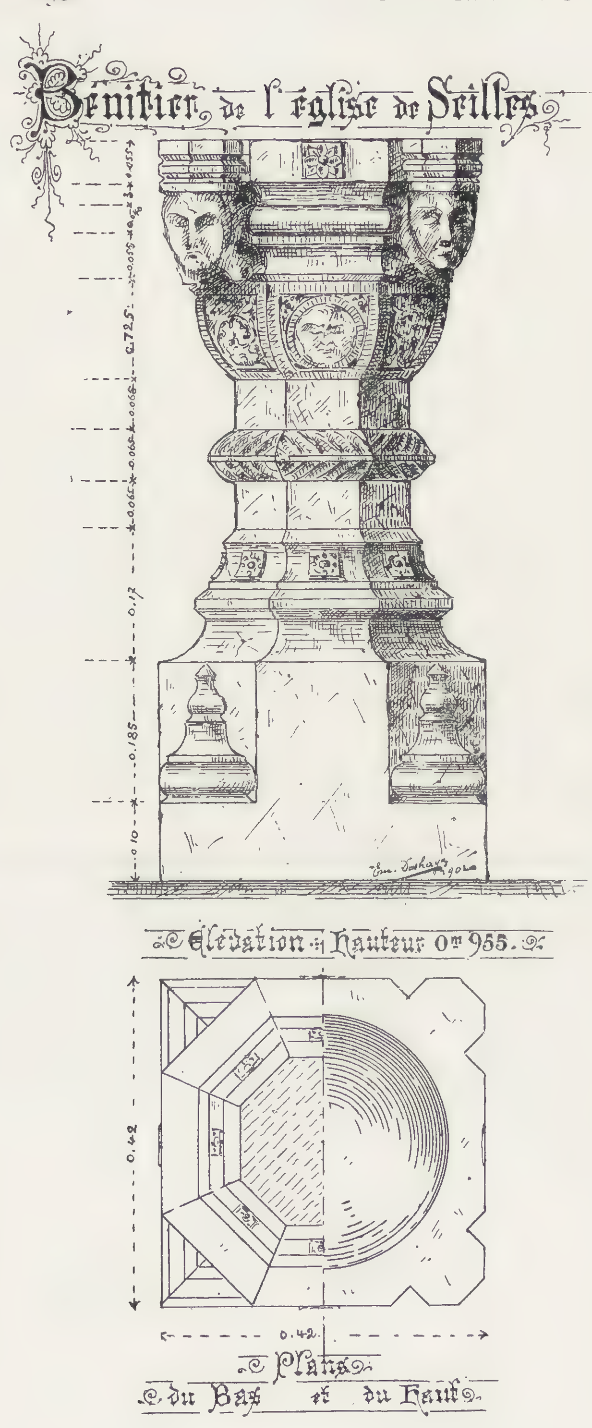
FERME DE SEILLES. DÉTAILS. Dessin de M. G. Fitschy.

L'on visita ensuite la caserne, ancienne abbaye de Cîteaux, dont l'origine semble remonter au XI[e] siècle, ainsi que l'accuse l'inscription latine relevée sous le cordon de l'étage, et dont voici la traduction littérale :

« Cette demeure fut construite dans l'année 1003 (1) après le Christ. Sous le dit Jean de Lannoy de Rèbles Abbé d'Alnes avec le concours des hommes religieux Ancelme de Beaussart, Lambert Maton, Sigifride Corneille Beagon voués au culte de la bienheureuse Vierge Marie, *de l'ordre de Cîteaux*. Amen ».

L'effet décoratif de cette inscription est frappant.

(1) N.D.L.R. — Cette date fait sans doute allusion à une première fondation, antérieure de beaucoup aux constructions actuelles et à l'apposition de la plaque. On ne parvient pas à expliquer autrement l'erreur chronologique que renferme l'inscription. En effet, saint Bernard, fondateur de l'ordre de Cîteaux, vivait au XII[e] siècle. Clairvaux, première abbaye de Cîteaux, ne fut fondée qu'en 1115.



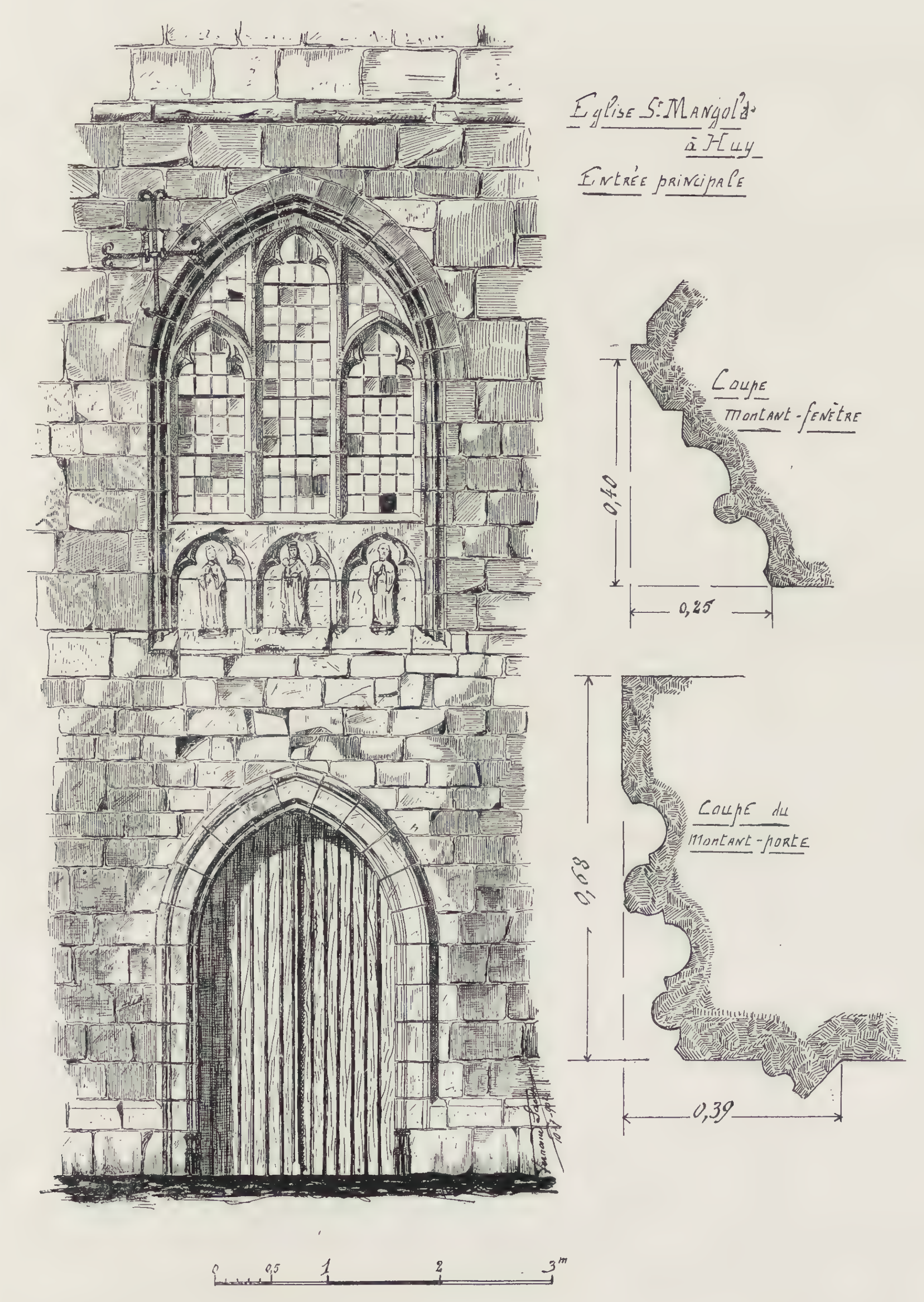
ÉGLISE DE SEILLES. Dessin de M. Em. Deshayes.
BÉNITIER DU XVI[e] SIÈCLE.

Grâce à la bienveillance des autorités militaires, cette visite fournit quantité de détails intéressants dont la relation entraînerait trop loin. La façade intérieure de la cour ainsi que le pignon à rue, tous deux du XV[e] siècle, ont été reproduits par la photographie.

En descendant vers la « Battat » on cotoie nombre de vieux pans de murailles portant les caractères des constructions des XVI[e] et XVII[e] siècles. Sur le quai de la Battat se présente un groupe de bâtiments anciens en briques, pierre blanche et petit granit, entre autres une superbe villa Henri II, dont le coup d'œil est ravissant. En aval du pont se trouve la façade des « 36 ménages », construction liégeoise du XVII[e] siècle à laquelle une restauration intelligente a rendu son cachet original.

De l'autre côté du fleuve se dresse la superbe collégiale, œuvre du XIV[e] siècle. Sa restauration, poursuivie avec ardeur, ne mérite pas que des éloges : bien des détails ont été mal compris et leur étrange disproportion détache la partie moderne de l'édifice primitif. La rondiat ainsi que l'entrée sont cependant du meilleur effet. Au chœur est accolé un Bethléem justement célèbre dont on ne peut se lasser d'admirer l'originalité, la naïveté et la richesse. Il en transpire comme un charme de poésie antique qu'on ne peut assez savourer et qui fait revivre ces siècles de foi ardente et de piété naïve qui élevèrent, avec tant de laisser-aller, des monuments dont la candeur s'échappe en un parfum de vertu. Signalons encore les fenêtres du transept sud ainsi que les baies aveugles du côté de la tour. Les derniers restaurateurs semblent avoir saisi la note juste que leurs devanciers n'avaient pas comprise. A l'intérieur, le jeu des colonnes est très heureux. La nef, vue du fond, semble cependant un peu étroite. Les contreforts saillant à l'intérieur y forment des chapelles latérales peu profondes qui, avec les deux tours accolées au chœur, sont des caractères marquants de l'époque. Notons encore l'importance du transept peut-être exagérée en largeur relativement à son peu de profondeur et à la longueur réduite de l'édifice.

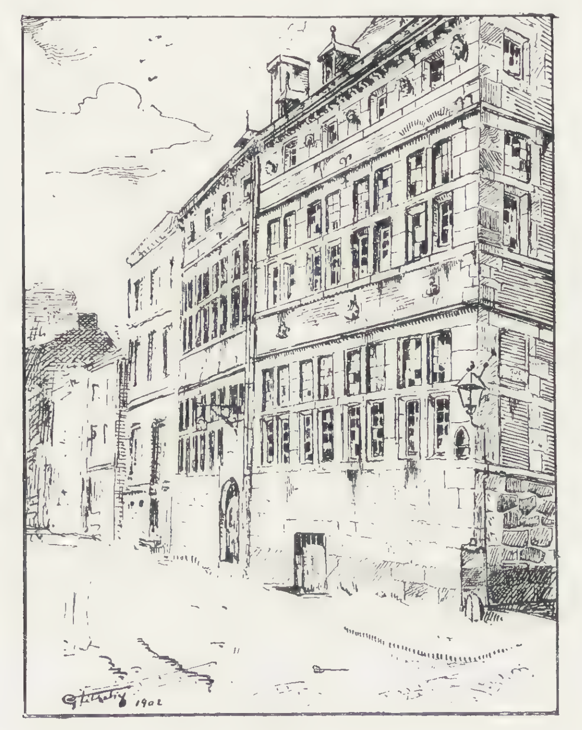
Malheureusement le mobilier trahit le manque



ÉGLISE DE SAINT-MANGOLD A HUY.
ENTRÉE PRINCIPALE. DÉTAILS.

Dessin de M. F. Sacré.

de principes de ses auteurs. Les stalles, toutefois, ont été exécutées avec soin et talent, sur les dessins de M. G. Helleputte. Signalons, d'autre part, l'emploi de fonte cuivrée pour les panneaux et le crétage de la grille formant enceinte au chœur. Les sculptures des confessionnaux semblent avoir été travaillées sans aucune des notions archéologiques se rapportant à l'édifice. Quant au maître-autel, quoique



HUY. « LES TRENTE-SIX MÉNAGES ». Des. de M. G. Fitschy.

bien encadré, il n'est pas réussi dans ses détails. On pourrait même lui reprocher maints défauts d'interprétation technique.

Le trésor est des plus intéressants ; il comprend cinq châsses de moyenne importance. Il est regrettable qu'elles soient si fortement endommagées. Deux d'entre elles ont été raccourcies de la moitié d'un des trois panneaux doubles qui en formait les côtés longitudinaux ; de plus les personnages qui décoraient ces panneaux doivent avoir été transposés avec ceux d'autres châsses probablement disparues ; certains paraissent même avoir été remplacés à des époques ultérieures de façon très inhabile, peut-être malveillante. Quelques rares émaux sont assez bien conservés ; la plupart sont très altérés et les vernis bruns ne conservent même plus trace de dessins. Les filigranes et les pierres précieuses devraient aussi subir un bon nettoyage. Mais c'est l'assemblage qui a le plus souffert. Une restauration sérieuse serait des plus désirables. L'une des cinq châsses, en émail limousin, est très estimée ; c'est la mieux conservée.

Citons enfin l'image en bois de saint Domitien, évêque, récemment retrouvée dans les caves, et la statue originale de saint Christophe qui décore le porche d'entrée.

Vint ensuite la visite de la petite église Saint-Mort, du XIIIe siècle, remarquable par la sévérité de son architecture et l'ampleur des lignes de sa construction. Les voûtes qui ont été ajoutées au XVe siècle, ainsi que l'indique leurs profils, ne se lient pas de la façon la plus heureuse aux bases de la construction. Le chœur rappelle assez bien Ben-Ahin (1) mais doit lui être antérieur.

On honore dans cette église une ancienne vierge du XIIIe siècle, sous le vocable de Notre-Dame de la Vigne. Cette statue a été récemment restaurée et orne actuellement le transept.

Citons pour mémoire la tour d'Oultremont, datant de 1551 et récemment restaurée. Son architecture se ressent fortement de la décadence.

L'église Saint-Mengold est aussi très intéressante au point de vue archéologique ; elle conserve plusieurs dalles funéraires remarquables, entre autres un chef-d'œuvre d'un élève du sculpteur liégeois Delcour. Ce travail en marbre blanc représente la mort avec un réalisme atterrant.

Pour couronner la journée les membres eurent la bonne fortune d'une visite à la collection de

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, 1re année, page 339.

M. Mathieu. Le bon goût avec lequel les nombreuses œuvres d'art qui la composent sont mises en valeur mérite tous les éloges. Parmi tant d'épaves du moyen âge, si judicieusement recueillies et exposées, citons plusieurs panneaux d'armoires des XVe et XVIe siècles, maints scènes et personnages de retables de la célèbre école de Lierre (XVIe siècle), plusieurs pièces d'orfèvrerie, deux calices du XIIIe siècle, un autre du XIVe siècle, une monstrance du XVe siècle, deux jolies pixydes émaillées, un superbe Christ byzantin, une croix processionnelle en cuivre fondu ; sans compter les étendards, fragments de vitraux, colliers des doyens de corporation, etc., que, avec une bienveillance inoubliable, l'éminent collectionneur soumit aux appréciations et à l'intérêt des touristes. Qu'il leur soit permis de lui en exprimer encore toute leur gratitude.

L. P.

L'EXPOSITION BRUGEOISE DES " PRIMITIFS ET DE L'ART ANCIEN ".

QU'ON ne nous en veuille pas de dire franchement notre impression sur cette exposition.

Elle est intéressante à plus d'un titre. Elle remet en présence des œuvres dispersées dans les collections publiques et privées : elle les réunit dans le centre de leur terre d'origine. Elle permet de se faire un jugement d'ensemble sur l'art flamand du moyen âge.

Elle est présentée avec infiniment de goût, avec cette distinction propre aux Brugeois, organisateurs hors pair de toute mise en scène.

Aussi engageons-nous tous nos lecteurs à se rendre à Bruges. Il leur faudrait plus d'une visite pour se pénétrer de l'enseignement historique et pratique que dégage cet étalage de richesse mobilière dans le cadre des belles architectures qui les abritent.

Et cependant la première visite que nous y avons faite a été pour nous une déception. Il est vrai que nous arrivions de Bruxelles et que, de longue date, nous connaissons Bruges dans ses détails. Or, il faut convenir que la grande quantité des plus intéressants objets exposés provient des musées d'Anvers ou de Bruxelles, des collections privées de cette dernière ville, comme celles de Somzée ou d'Arenberg, de la Bibliothèque royale et que le gros contingent du reste est fourni par les collections et les musées brugeois.

Il est assurément regrettable que des pouvoirs publics, des églises, des personnes morales, des particuliers nombreux soient restés sourds à l'appel des organisateurs. C'est ainsi qu'en ce qui concerne l'exposition des primitifs trois propriétaires de collections belges y ont seulement répondu : MM. de Somzée, Cardon, Helleputte. Il faut les en féliciter vivement autant que regretter l'apathie des autres en face de cette glorieuse manifestation de notre art national.

Cette situation a eu son contre-coup sur la qualité des objets exposés. On a sans doute visé à réunir le plus d'œuvres possible. En général toutes celles qui sont exposées sont dignes de l'être dans une circonstance comme celle-ci ; mais on eut cependant pu souhaiter y trouver en plus grande quantité des travaux transcendants, d'attribution indiscutable, de ceux dans lesquels se concentre toute la personnalité d'un artiste ou d'une école et qui servent ensuite de point de comparaison aux autres.

Cette observation s'adresse surtout à l'exposition de peinture, dite des *primitifs flamands*.

Quel regret, par exemple, n'éprouve-t-on pas en constatant l'absence du chef-d'œuvre du grand maître de l'école flamande, l'Adoration de l'Agneau. Cette occasion unique de réunir les panneaux dispersés de ce polyptyque n'a été accueillie ni par le musée de Berlin ni, chose

plus surprenante, par l'église Saint-Bavon. Seuls figurent à Bruges les deux volets que détient le musée de Bruxelles.

Toutes proportions réduites, des regrets semblables sont à exprimer à propos d'autres artistes, et des meilleurs.

Ce qui ne veut point dire qu'il n'y a pas à Bruges des œuvres curieuses, rares, admirables dont chacune vaut le voyage.

Citons, par exemple, une Annonciation attribuée à Memling (admirablement représenté par plus de 75 panneaux), et appartenant au prince Radziwill.

Beaucoup d'attributions sont discutables L'un des avantages de cette exposition sera d'avoir rendu les discussions plus faciles et plus sûres. La connaissance des maîtres anciens en tirera grand profit.

Malgré les réserves ci-dessus, cette exposition remarquable est donc une source infinie d'études et de critiques. Nous espérons pouvoir lui consacrer encore quelques lignes d'un nouvel examen qui montrera plus en détail sa valeur et sa richesse.

❧❧

A côté des *primitifs flamands*, une série d'objets d'art ancien qui ne manquent point d'intérêt est réunie dans les belles salles restaurées de l'hôtel Gruuthuse.

A gauche de l'entrée sont exposés les meubles, sculptures, orfèvreries, etc., avec trop peu d'ordre, à notre avis. Nous n'ignorons pas qu'un classement d'objets aussi différents de nature que de format est chose difficile ; mais il nous paraît cependant qu'on eût pu s'efforcer de rapprocher davantage, de mettre mieux en regard certaines choses qui se tiennent de près. Le but de pareilles expositions, formées par l'appoint de collections diverses, est de permettre la comparaison des objets de même genre en vue de l'étude des variations que chaque école a subies par le temps et des caractères qui la distinguent des écoles établies dans les contrées voisines.

Si les objets de même nature sont dispersés aux quatre coins d'une salle, si leur étalage est coupé par d'autres objets, le travail du visiteur devient singulièrement difficile, surtout s'il a, comme c'est généralement le cas, quelques heures seulement à consacrer à cet examen.

Ceci dit, rappelons très sommairement ce que nous avons vu.

Les orfèvreries sont dignes de l'attention des hommes de métier, surtout celles qui remontent aux temps plus reculés que le XV^e siècle. On s'inspire trop dans l'art moderne de cette dernière époque, qui est remarquable par ses qualités techniques, la perfection de sa main-d'œuvre, mais qui est très décadente, en somme, sous le rapport des grands sentiments d'art. Nous avons noté la réunion de plusieurs colliers de corporations, dont la comparaison suggère d'utiles réflexions au point de vue des principes de composition.

En fait de statuaire, surtout, ce compartiment renferme peu d'œuvres marquantes. Des groupes curieux et des figures originales, marqués au coin d'un réalisme ou d'une naïveté frappants, parfois bien montés et bien ajustés, sont en abondance, mais presque rien n'y parle par la grandeur de sa ligne en dehors d'une vierge d'ivoire de la collection d'Arenberg, de quelques diptyques également en ivoire, et d'un bonhomme en chêne sculpté — de la collection Mathieu, de Huy — qui est bien et crânement campé. Ce morceau est du XV^e siècle

La dinanderie est connue, ainsi que les serrures, dont plusieurs, fort belles, proviennent de la collection van Goidsenhove, de Bruxelles.

Un intéressant compartiment est réservé aux tissus et aux broderies. En ce qui concerne les premiers, rien de comparable à la collection Errera qu'expose le Musée de Bruxelles.

Nous avons remarqué des vêtements ornés de broderies et d'orfrois très intéressants. Mais c'est surtout dans des fragments qu'on trouve la grandeur du dessin, le calme et l'harmonie des couleurs. Nous avons vu des bandes tissées — travail de Cologne du XV^e siècle — qui sont admirables, ainsi que certains travaux italiens et flamands. Les artistes brodeurs feront bien

de s'inspirer de ces documents. Ils sentiront parfaitement, en comparant ces travaux d'époques variées, la pesante prétention de la Renaissance et l'infériorité de ses produits relativement aux œuvres plus anciennes. Ils seront convaincus également de la nécessité qu'il y a de se préoccuper de la pureté des contours et de la concordance des teintes avant de compliquer les difficultés du travail et la richesse des orfrois.

La simplicité des broderies, notamment sur les vêtements sacerdotaux, est un besoin. Les lourdeurs des XIVe et XVe siècles ont été la cause première des transformations ridicules que ces vêtements ont subies jusqu'à nos jours. On ne peut espérer un retour à la dignité du costume sacré qu'à la condition de renoncer à l'abus des ornements chargés que l'on porte actuellement. Nous livrons aux méditations des artistes et des ecclésiastiques les chapes et les dalmatiques couvertes d'orfrois, de velours et d'ors de la fin du moyen âge et de la Renaissance, et les vêtements des XIIe et XIIIe siècles que renferme l'exposition brugeoise : la chasuble d'Arlon, en toile, du XIIe siècle ; une étole du XIIIe siècle ; la chasuble de Tournai, du XIIIe siècle. Ces vêtements amples et légers d'étoffe sont éloquents au point de vue de la dignité, de la forme, de la grandeur de l'effet et du caractère pratique qui doivent être les qualités d'un bon vêtement sacerdotal.

Vient ensuite ce que nous nous permettrons d'appeler modernement le compartiment de l'ancienne industrie du livre.

A côté de reliures en basane, couvertes d'ornements à froid, du XVe siècle, dont les plus simples sont les plus belles et que les hommes du métier n'examineront pas sans profit, à côté de quelques incunables, d'un curieux « Carnet de croquis » d'un artiste du XVe siècle, voici la longue suite des luxuriantes miniatures. Les villes flamandes, les établissements publics ont retiré de leurs archives les anciens manuscrits L'évêché de Gand a étalé ses richesses des XVe et XVIe siècles.

Mais les miniatures les plus belles, les plus frappantes par leur caractère d'art, celles qui réunissent aux qualités décoratives voulues la pureté et l'élégance du dessin, le brillant et l'harmonie du coloris, le naturel et l'agencement parfait dans la composition des sujets, le sentiment juste dans l'interprétation de chaque scène, et puis cette impression de grandeur qui pénètre tous les produits des grands siècles du moyen âge, ce sont, avec les miniatures très anciennes du séminaire de Tournai, celles qui appartiennent à la Bibliothèque royale de Bruxelles et qui datent des XIIIe, XIVe et même du XVe siècle.

Enfin, complétant cette revue du livre d'autrefois, une collection intéressante de sceaux brugeois, dont plusieurs seront très remarqués par les graveurs, se trouve exposée dans la même salle.

A proximité est le Musée de dentelles anciennes qui sera visité avec intérêt par ceux qui ne le connaissent pas encore

L'hôtel Gruuthuse se partage avec l'hôtel du gouvernement provincial une série de splendides tapisseries, dont plusieurs proviennent de la collection Somzée. Elles sont d'un dessin superbe et très décoratif. Nous en avons remarqué une autre de la dernière époque du moyen âge qui est pourtant d'un très grand dessin, aux masses parfaitement dégagées et d'un coloris très beau, bien qu'un peu froid.

❦❦

La « Poorterslogie » dont la restauration vient d'être terminée abrite une exposition d'art appliqué brugeois. Ce n'est pas la moins intéressante parmi cette série d'exhibitions. A côté des monuments de son art ancien, Bruges a entendu prouver qu'elle n'avait point dégénéré et que ses enfants ont toujours le culte du beau et le sens vrai de l'art.

A tout le moins cette exposition établit une fois de plus qu'à Bruges la Renaissance s'affirme. Elle enregistre dans le domaine de l'art mobilier les essais tentés par les artisans brugeois. Cependant ces essais sont, en général, timides, surtout sous le rapport de l'originalité. Ils ne sortent pas encore du domaine de la copie. La

cause s'aperçoit aisément : c'est le défaut d'un bon enseignement professionnel. Mais les travaux exposés révèlent tous une technique consciencieuse, mieux soignée que partout ailleurs. L'artisan brugeois a un profond amour de l'art et de son métier. Dans une aussi bonne terre un enseignement professionnel bien établi porterait des fruits merveilleux. Nous signalons ce besoin à nos amis de Bruges; qu'ils y remédient, les résultats seront dignes de leurs efforts.

Presque toutes les industries d'art sont représentées au sein de cette exposition dans un aménagement plein de goût.

Dans le grand nombre des exposants nous en avons relevé quelques-uns dont les travaux nous ont plus particulièrement frappé et qui méritent des encouragements. Parmi les sculpteurs et fabricants de meubles est au premier rang M. H. Fonteyne, qui expose un lutrin et une armoire très réussie. M. Michel d'Hont expose des meubles en style Renaissance qui sont remarquables par leurs bonnes et justes proportions. M. Nyckees donne un volet d'intérieur d'une très bonne exécution dont les pentures sont l'œuvre du forgeron Vernieuwe. A part quelques détails de peu d'importance, un mobilier Louis XV est un chef-d'œuvre de bon goût. Il est sorti de l'atelier de M. Léon Mus. M. Frans Vanderplancke expose une crédence très heureuse. M. Jean Leduc également produit de bon ameublement. Au milieu de tous ces travaux, à l'aspect sérieux, calme et proportionné, se repousse un seul produit inspiré de la *libre esthétique*. C'est le plus médiocre de tout ce que nous y avons vu, sentant la colle dont il a fallu le pénétrer pour obtenir la torsion des formes à l'encontre de la construction du bois. Avec le bon sens artistique des Brugeois il est à supposer qu'à des travaux pareils l'auteur de ce meuble ne fera pas fortune.

La ferronnerie est également bien représentée par MM. G. Van den Abeele, Mestdagh et Vuylsteke. Ce dernier est un artiste. Ses formes sont bien comprises. Son travail est très net d'exécution. Certaines pièces pourraient sentir davantage le marteau et présenter ainsi un peu plus de perlé. Le jour en s'y accrochant ne ferait qu'accentuer les formes Les anciens ferronniers savaient tirer le plus heureux parti de ces multiples petits accidents de la matière et de la façon.

Plusieurs dinandiers exposent des bronzes fondus et repoussés. Entre autres les travaux de M. Spyschaert appellent l'attention; certains des profils utilisés par cet artiste sont aussi judicieux qu'élégants. M. Ed. Velle, batteur de cuivre, expose un lot de plâteaux en cuivre repoussé.

Bruges, on le sait, compte de nombreux brodeurs. Aussi les productions de leur art sont-elles multiples à cette exposition Nous n'avons relevé que les meilleures. M. Joseph Grossé donne des orfrois très intéressants M. Devuyst un bel étendard, ainsi que M. Angelis.

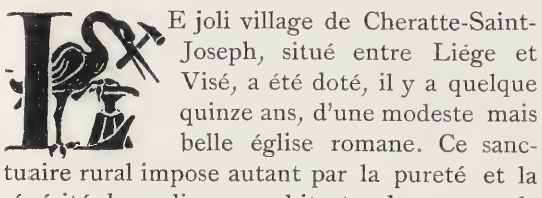
Les poteries artistiques proviennent notamment de Mme Marie Laridon et de M. Charles Paresys. Ce dernier expose encore une collection riche et variée de produits en terre cuite vernissée : briques moulurées, tuiles faîtières, pavements, carreaux de revêtement, etc. Elle est digne de remarque tant par le ton convenable des couleurs parfaitement réussies que par le caractère ornemental des formes et la technique. Tous ces produits sont heureusement compris pour une décoration architecturale calme et sérieuse et, si leur prix convient aux exigences de l'industrie, ils méritent d'être connus et appréciés.

Citons enfin les porcelaines décorées des frères Coucke, qui sont pleines de mérite. Les mêmes artistes exposent de petits vitraux dont il y a beaucoup de bien à dire. Peut-être aurons-nous prochainement l'occasion et la place de le faire, en publiant l'un ou l'autre de leurs travaux.

E. G.

TRAVAUX DU JOUR.

Chaire de vérité.

E joli village de Cheratte-Saint-Joseph, situé entre Liége et Visé, a été doté, il y a quelque quinze ans, d'une modeste mais belle église romane. Ce sanctuaire rural impose autant par la pureté et la sévérité de ses lignes architecturales que par le type austère des matériaux employés. Il a été élevé sur les plans de M. l'architecte Aug. Van Assche qui a fourni également les dessins du mobilier.

Nous donnons ci-contre la chaire qui, depuis peu, orne la nef centrale.

La sainte tribune, destinée dans nos temples à l'orateur sacré, est un des objets liturgiques qui a le plus tenté le talent des artistes. Malheureusement, aux époques décadentes, on n'a que trop méconnu des principes qu'il n'aurait jamais fallu perdre de vue.

C'est ainsi que les sculpteurs ont exécuté des chaires plus admirables par le soin de leur exécution que par leurs formes élégantes et de bon goût, des chaires souvent plus étranges que belles, œuvres de fantaisie et d'imagination laborieuse, riches en détails, mais pauvres en véritables qualités.

Celle que nous reproduisons aujourd'hui n'a point ces prétentions, mais elle est, de loin, plus correcte. Elle n'est pas trop élevée ; le contraire est un défaut commun. Son support, placé sur un socle de pierre, est formé d'une colonne centrale renforcée par quatre colonnettes cantonnées, à fûts sculptés et avec bases à griffes. L'encorbellement, qui sert de transition entre ce support et la cuve carrée, porte aux angles des nervures auxquelles on pourrait reprocher un peu de maigreur ; leurs intervalles sont remplis de *bardeaux* à baguettes. Les angles de la cuve même sont accentués par des pilastres méplats entièrement sculptés ; il s'en voit de ce genre au magnifique ambon du dôme de Saint-Basile, à Troia.

Les pans de la cuve sont ornés de figures d'évangélistes abritées sous des arcatures trilobées. On constate un peu de sécheresse dans les moulures qui terminent la partie supé-

CHAIRE DE VÉRITÉ. — Arch. Aug. Van Assche.
ÉGLISE DE CHERATTE. — Sculpté par M. Clément.

rieure de la cuve. La rampe d'escalier, formée de colonnettes reliées par des arcs en plein cintre, se perd dans un terme solide et ouvragé, mais dont il eut été préférable d'adoucir les angles à la partie supérieure. Comme travail de mobilier, l'ensemble dénote une construction sérieuse et logique et une exécution soignée

qui fait honneur aux ateliers de MM. Laurent, de Liége.

Depuis son placement, cette chaire a été dotée d'un abat-voix. Nous ne croyons pas qu'une nécessité réelle ait été la cause de cette ajoute; l'édifice sacré a de modestes proportions. Quoique les dimensions de cet abat-voix n'atteignent pas celles, si ridicules, de la plupart des *dais* de l'époque moderne, absolument contraires aux prescriptions liturgiques, il eut été préférable de ne pas le placer, d'autant plus que la beauté du meuble n'a rien gagné à cette ajoute.

G. G.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

I. Concours.

Dans son prochain numéro le *Bulletin* publiera les conditions d'un concours pour un projet de maître-autel et d'autel latéral pour une église rurale.

II. Concours d'architecture.

Voici les noms des lauréats qui, jusqu'à présent, se sont fait connaître et ont reçu les primes attribuées à leur distinction respective :

2me PRIX. *Edifies en vain si la main de l'Éternel ne soutient ton œuvre.* 150 fr. M. Henri Séaux, de Bressoux.

3me PRIX. *Pour chez nous.* 100 fr. M. Alphonse Dufour, de Tournai.

3me PRIX. *Allons-y quand même.* 100 fr. M. G. Fitschy, de Liége.

MENTIONS *Eureka.* 50 fr. M. Emile de Marès, de Gand.

Ne quid nimis. 25 fr. M Théodore Clément, d'Oneux-Theux.

Pro Patria. 25 fr. M. Albert Geens, de Tirlemont.

Nous prions l'auteur du projet *Scaldis* de se faire connaître sans retard.

❧❧

L'exposition publique de nos projets s'est ouverte le 27 juillet et restera visible jusqu'au 7 août. Les personnes intéressées à la visite des travaux pourront même y obtenir accès après cette date. Nous remercions vivement l'École Saint-Luc de Bruxelles qui a mis gracieusement à notre disposition le local de cette exposition et qui a collaboré au succès de celle-ci en nous permettant de la faire coïncider avec son exposition de fin d'année.

❧❧

NOUS publions aujourd'hui une partie des plans fournis par le concurrent premier placé.

Son envoi se composait de : un beau croquis géométral, deux élévations, deux coupes, les plans des caves, rez-de-chaussée, étage, une feuille de détails.

Malgré la réduction considérable, nos lecteurs pourront apprécier, dans nos clichés, les mérites de ce travail.

La distribution des services est rationnelle. Les bureaux sont disposés entre le magasin des marchandises et la salle d'attente, de manière à rendre la surveillance facile et de tous les instants.

Le chef de station a son *home* à l'une des extrémités du bâtiment et la distribution des places répond suffisamment aux exigences d'une petite habitation confortable. On se demandera peut-être pourquoi l'auteur n'a pas ménagé une communication directe entre les bureaux et la demeure du fonctionnaire. Un peu de réflexion, un coup d'œil sur le program-

ARCH. H. SÉAUX.

PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL
POUR LE PAYS DE LIÉGE.
FAÇADES PRINCIPALE ET POSTÉRIEURE.

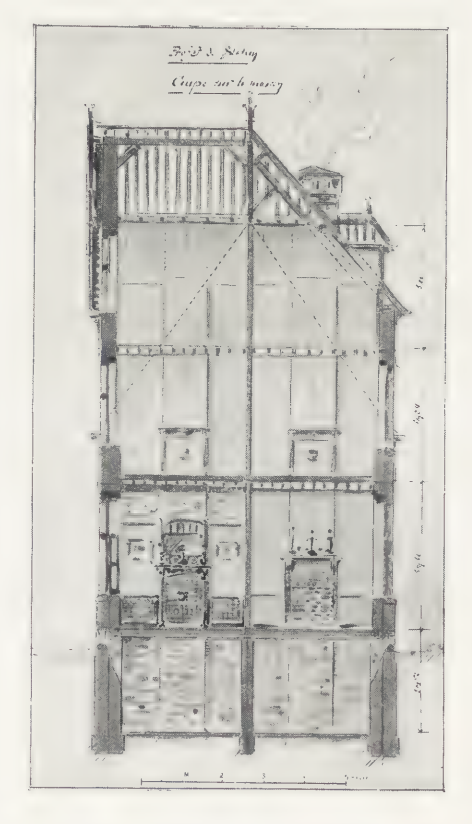
DEUXIÈME PRIX. Arch. H. Séaux.
COUPE SUR LA SALLE D'ATTENTE.

Les plans réduits que nous donnons permettent à un chacun de constater cette qualité maîtresse de l'architecte : le sentiment de la ligne uni à la compréhension de l'utilité. Disons que cette qualité est essentielle à une bonne architecture ; c'est elle qui fait produire des œuvres d'un aspect éminemment pratique en même temps que d'une expression pleine de poésie, malgré leurs matériaux vulgaires (1) et la simplicité de leur dessin.

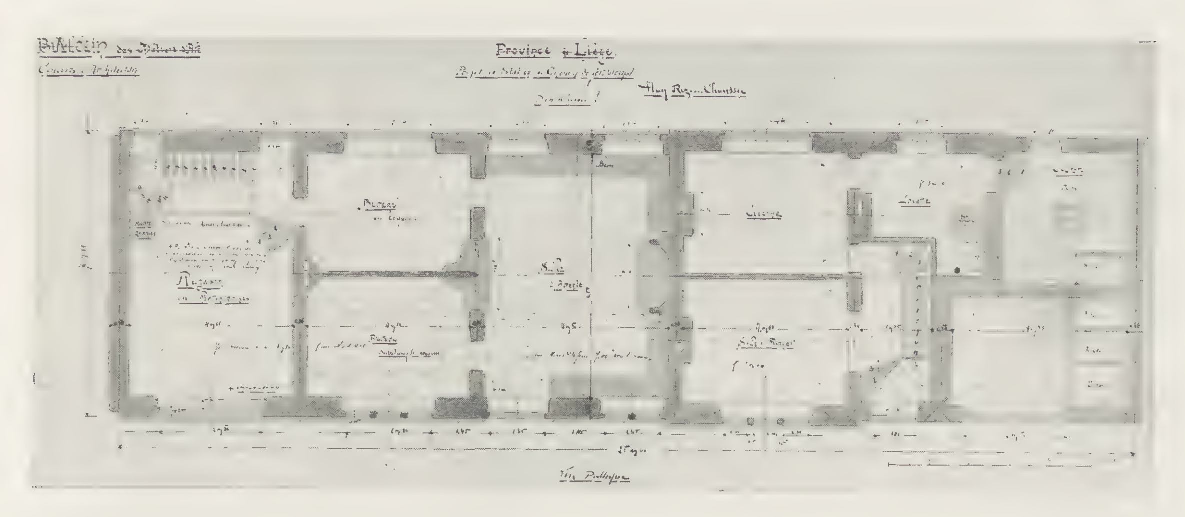
Pour être plus explicites ajoutons que le projet porte bien la marque de la localité à laquelle il est destiné (province de Liége). Les masses du bâtiment s'harmoniseront parfaitement et quelques calculs établiront que les proportions du terrain et les dimensions exigées pour les différents services offraient des données peu fertiles en combinaisons. Toutes les dispositions adoptées par nos concurrents se ressemblent et les meilleures se valent si celle-ci n'est pas la meilleure.

Pour ce qui concerne les élévations nous constatons chez l'auteur de ce travail un sens esthétique vrai et de circonstance. Il a donné la note simple, sans prétention d'aucune sorte. Les chemins de fer vicinaux, modestes dans leurs allures, empruntant le plus souvent la route de tout le monde, utilisés surtout par des voyageurs paysans ou travailleurs, demandent cette note démocratique. M. Séaux en a saisi l'à-propos, et c'est un réel succès. Nous l'en félicitons. L'art n'est pas la prétention, ni la richesse, ni la prodigalité dans la décoration.

(1) Le rez-de-chaussée en moellons de la localité, l'étage en briques, les toits en ardoises.



DEUXIÈME PRIX. Arch. H. Séaux.
COUPE SUR LA MAISON.



PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL POUR LE PAYS DE LIÉGE. PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE. — ARCH. H. SÉAUX.

ment avec le caractère de la nature liégeoise.

Mais faisons comme a fait le jury et observons l'habitude du *Bulletin*, généralement sobre de louanges et sévère dans la critique.

Peut-être pourrons nous ainsi reprocher aux plans de notre lauréat une faiblesse dans la grande lucarne en briques et en bois. Peut être la recherche de cette charpente ne tient-elle pas assez au caractère robuste de l'ensemble du bâtiment. D'autre part la porte de l'habitation, dans la façade postérieure, est un peu étriquée. La section du sommet du grand pignon n'est-elle pas également un peu forte à côté des rampants si élégants des autres gables ?

Les coupes nous montrent les qualités sérieuses du constructeur et elles nous font deviner, dans l'agencement et la décoration intérieure, les mêmes vertus délicates qui se manifestent sur les façades.

Le plafond de la salle d'attente est un peu relevé au-dessus du niveau de l'étage ou du grenier des autres services, disposition aussi justifiable au point de vue utilitaire qu'au regard du surcroît d'importance que mérite cette salle ; c'est l'endroit principal, l'endroit public ; il contient parfois beaucoup de monde; il n'est pas superflu de lui donner un certain cube d'air. Enfin, les proportions de cette place, la plus grande de toutes, s'accommodent bien avec cette surélévation. Sur ses murs, l'architecte s'est laissé aller à une fantaisie de décoration heureuse, peut-être difficilement accommodable avec les exigences économiques, mais qui nous le montre de nouveau en homme de goût, et qui vient se placer là comme une manifestation discrète en faveur de l'art appliqué à tous les besoins populaires. Il en est de même du mobilier. Il serait trop long d'analyser tout ce que ce travail recèle d'étude et d'idéal.

A côté de cela il y a la feuille des détails (1) qui nous ramène aux réalités de la construction. Ces détails sont traités de main de maître et dénotent, plus que tout le reste, un sens éminemment pratique et un crayon artistique qu'on est heureux de rencontrer.

Dans le prochain numéro nous présenterons les autres concurrents primés dans l'ordre du succès obtenu.

(1) A notre grand regret nous n'avons pu reproduire cette belle feuille. Tracée au crayon à une grande échelle elle eut perdu toute netteté dans la réduction.

ÉCOLES PROFESSIONNELLES.

I

Le 13 juillet a eu lieu, au local du cercle « Union et Travail », à Bruxelles, la distribution des prix aux élèves de l'*École professionnelle de Notre-Dame du Travail.*

Cette école vient d'accomplir sa 4e année d'existence et 150 élèves ont suivi d'une manière complète et assidue les cours de l'exercice écoulé. Dans son rapport, au nom du comité, M. de Paeuw a examiné les différentes causes de ce beau résultat ; il serait dû à l'augmentation du droit d'inscription, à l'obligation pour les élèves de venir en classe tous les soirs, à la valeur grandissante de l'enseignement.

L'atelier des mécaniciens-électriciens a pleinement répondu à l'attente de ses directeurs, MM. les ingénieurs Carlier et Williame. Cette belle section est comme l'ossature de l'établissement. Les élèves sont surtout appréciés dans l'industrie, à cause des connaissances théoriques qui les distinguent parmi leurs compagnons de travail.

La section des tapissiers-garnisseurs a également produit de bons résultats.

Enfin, l'école commerciale aussi a donné d'excellents fruits. Cette première année a été particulièrement nombreuse et plusieurs élèves, au sortir des classes, ont vu s'ouvrir devant eux de belles situations dans le commerce.

❧❧

Le R. P. Vermeersch, en remplacement du R. P. Castelein, empêché au dernier instant, a prononcé le discours d'usage. Après un hommage ému au R. P. Van Langermeersch, la cheville ouvrière de cette belle œuvre sociale, et tenu, par la maladie, loin de cette cérémonie consolante, l'orateur a fait ressortir comme il convenait certains points du rapport de M. de Paeuw. Il a félicité tous ceux, bienfaiteurs, professeurs, élèves, auxquels sont dus les brillants résultats exposés.

Enfin, il s'est attaché, dans les termes suivants, à montrer la beauté, l'utilité des écoles professionnelles :

« Dans son allocution aux doyens de 1898, le cardinal primat de Belgique disait : « Si je pouvais formuler un vœu, je recommanderais par dessus tout la création d'écoles professionnelles ou écoles de métiers ».

Lui aussi comprenait l'intérêt privé et public, social et patriotique qui s'attache à la prospérité de nos écoles industrielles et professionnelles. Et, en effet, plaçons-nous d'abord au point de vue du principal intéressé, le travailleur manuel.

Quelle différence entre celui qui, dépourvu des connaissances techniques, ne vient offrir à l'employeur qu'une paire de bras inexpérimentés, et celui qu'une solide éducation professionnelle fit entrer en possession consciente de son métier. L'ignorant, malhabile, l'*unskilled,* comme disent les Anglais, est le dernier qu'on met à l'ouvrage, et le premier, quand les commandes diminuent, que l'on prie de se retirer. Victime de toutes les crises, il est le plus exposé aux chômages et en même temps le moins en mesure, vu l'insuffisance de son salaire, d'y parer par des versements à une caisse d'assurances. A la crainte anxieuse de manquer de tout le lendemain se joint la perpétuelle humiliation du présent. Relégué à l'arrière-plan et sans vues d'avenir, il se voit sans cesse dépassé par de plus jeunes que lui et condamné pour ainsi dire fatalement à donner tout le temps un effort dont il ne sait pas même calculer la portée. Un tel ouvrier, n'est-ce pas nécessairement un infortuné, et même, bien facilement, un travailleur sans courage et sans goût : un désespéré pour la besogne, l'épargne et son ménage ? Vous les pressentez, les tristes conséquences d'une ignorance aussi malheureuse !

Mais, au contraire, avec l'aptitude et la dextérité, croissent la valeur et le salaire. Nulle part, même dans une grande usine, l'ouvrier bien formé n'est un premier venu. S'il est honnête, il conquiert facilement l'estime, la confiance, l'appui du chef d'entreprise et devient même, je connais des cas, pour le détail de l'exécution, le conseiller dont chaque jour on demande l'avis. Une invention nouvelle vient-elle modifier le travail ? L'ouvrier entendu n'est jamais rivé à des procédés routiniers, sa main dirigée par une tête intelligente s'adapte d'emblée aux transformations nécessaires, et, avec de tels travailleurs, l'industrie se tient à la hauteur de tous les progrès.

Il y a plus : cette profession, exercée avec intelligence, ne tarde pas à être l'objet d'un culte et d'un

amour. Tout art révèle des secrets aux initiés, et tout travail a sa noblesse et sa beauté.

Un peintre se trouvait un jour en admiration devant un beau tableau de maître. L'immobilité de l'artiste, les longs regards qu'il fixait sur la toile frappèrent un curieux profane, qui se trouvait aux environs. A la fin, celui-ci n'y tint plus: « Qu'y a-t-il donc, demanda-t-il, tant à considérer dans cette peinture ? On a bien vite vu ce que cela représente. » — Le peintre se contenta de répondre : « Ah ! si vous aviez mes yeux ! » – Eh bien, un sérieux apprentissage professionnel donne ces yeux pour lire les réelles merveilles que recèle toute incarnation de l'intelligence humaine dans la matière travaillée par elle. N'avez-vous pas observé tout ce que, par exemple, une locomotive dit à un habile machiniste et qu'elle ne dit pas au voyageur vulgaire qu'elle entraîne ? Lui, le machiniste, il voit dans la complication des mécanismes le résultat d'admirables calculs; il connaît la voie par où l'eau s'engouffre dans la chaudière pour s'y transformer en vapeur et de là se précipiter sur le piston avec une invincible impétuosité; il se rend compte de chaque clef, de chaque robinet, de chaque bouton; et quand alors, sous les légères impulsions de la main, elle siffle, part, s'élance, puis se ralentit au gré des ordres qu'il lui transmet, cette machine si puissante et si docile est pour lui plus qu'un coursier qu'il dompte. Fier de la supériorité qu'il exerce, fier des services qu'il rend, fier des vies humaines dont il se sent responsable, il se prend à aimer sa locomotive jusqu'à mettre un amour-propre coquet à la rendre belle et luisante.

Toute industrie manuelle est ainsi l'occasion d'une lutte, d'un succès, d'un triomphe.

Ah ! quand, noir de fumée et ruisselant de sueur, le forgeron retire du feu la barre toute rouge et la porte sur l'enclume : s'il sait la valeur de ses coups de marteau, avec quelle indicible jouissance il voit le dur métal céder, se courber, se ployer en tous sens, comme il le veut et le commande ! Et de quel œil satisfait le menuisier intelligent regarde-t-il un bois informe devenir, sous la scie, le rabot et près de la roue rapide du tour, la chaise, la table, le meuble qui décore l'appartement ? La finesse de sa coupe et la délicatesse de son bon goût, croyez-vous qu'elles ne fassent pas plaisir au tailleur ?

C'est que l'ouvrier intelligent fait pénétrer dans tout produit une pensée qui est la sienne et qu'il aime ensuite à y relire; chaque objet qu'il travaille porte l'empreinte de sa personnalité. Et la satisfaction qu'il en éprouve atteint parfois le transport. Ainsi, devant le marbre devenu statue, Michel-Ange s'écriait : Parle et marche maintenant !

Mais quel sage conseiller que l'amour et le bonheur du travail ! Quelle diversion faite aux mauvais appétits, et comme elle tient l'ouvrier éloigné des troubles et des révoltes ? Déjà nous apparaît ainsi la valeur sociale de l'école professionnelle.

Je n'insisterai pas.

J'insinuais tout à l'heure la portée patriotique de cet enseignement. Pour la saisir, ne suffit-il pas d'un coup d'œil donné à la lutte, à la concurrence internationale ? Dans ce concours, à qui le prix ? Comme aujourd'hui, dans cette réunion, c'est au plus habile, au plus actif.

Combien il nous importe, à nous Belges, de remporter ce prix ! Serrés sur un petit territoire, population la plus dense de l'univers, nous devons vivre d'exportation, et nous n'avons aucune arme à opposer au peuple qui voudrait nous interdire son marché. Dès lors, n'est-ce pas évident : ce qui doit tenir les barrières ouvertes et nous faire forcer les douanes, c'est notre habileté, c'est le mérite de notre fabrication. Il faut que le *made in Belgium* soit la meilleure des recommandations. Nous sommes acculés à la dure mais glorieuse nécessité d'être les premiers.

Or, pour le devenir, ou le rester, il nous faut les écoles professionnelles. Quel honneur pour notre gouvernement d'avoir compris cette destinée et cette nécessité; bien mieux, de s'être appliqué de toutes ses forces et avec une hauteur de vues incomparable au développement de notre enseignement professionnel. Rien d'instructif comme le magnifique rapport du regretté ministre Nyssens sur les progrès de cet enseignement de 1884 à 1896. Rien de rare et de recommandable comme la manière dont l'État comprend ici sa mission. Pour la première fois peut-être, en fait d'enseignement, il a su encourager sans absorber; il a provoqué l'initiative privée et, sans jamais la jalouser, lui a généreusement alloué les subsides et les bons conseils. Aussi, en peu d'années, quels résultats ! De 1837 à 1884, 80 écoles représentent seules l'enseignement technique; en 1898, j'en compte plus de 300 Les inspecteurs français furent frappés de notre marche en avant, et M. Dutilloy, conseiller général de la Somme, s'écriait effrayé : « La Belgique achèvera de battre l'industrie française par la science industrielle que répandent ses écoles techniques ».

Nous avons remercié beaucoup de monde. Parmi les bienfaiteurs de l'école nous ne pou-

vons oublier le gouvernement. Honneur et merci à nos ministres; honneur et merci à ceux qui les aident avec tant d'intelligence dans l'accomplissement de leurs difficiles mais belles fonctions.

Il me faut encore vous convier, Mesdames et Messieurs, à porter plus haut votre pensée. Tout ce que l'organisation de pareilles œuvres exige d'efforts désintéressés; leur histoire même, qui nous montre le premier grand essai tenté dans ces admirables écoles Saint-Luc dirigées par les Frères et dont nous saluons ici le fondateur (1); ce grand Christ suspendu à ces murs comme une perpétuelle invitation à se donner sans mesure, tout me fait reconnaître la première source et le grand aliment de ce zèle dans le cœur de Dieu qui se fit homme et ouvrier. Et aux félicitations que nous vous adressons, jeunes apprentis, qui allez recueillir des palmes si bien méritées, aux remerciements pour les maîtres et directeurs, heureux du succès de leurs efforts; à nos félicitations, à nos souhaits, nous devons, Mesdames et Messieurs, joindre aussi et par-dessus tout une adoration reconnaissante, qui monte jusqu'au trône de Dieu, et le bénir d'avoir fait descendre sur la terre une religion basée sur le sacrifice et l'amour, qui, en conduisant au ciel, sait encore se faire la grande bienfaitrice de l'humanité. »

II

LE dimanche 27 juillet il a été procédé, sous la présidence de M. Van der Dussen, à la distribution des prix aux élèves de l'*École Saint-Luc de Molenbeek*. Après le rapport fait par M. le secrétaire, au nom du comité de l'école, le R. P. Biolley a prononcé un beau discours de circonstance. Le *Bulletin* espère avoir l'honneur de l'offrir sous peu à ses lecteurs.

Une belle exposition occupe trois grandes salles de l'établissement. Les travaux d'élèves qui s'y trouvent réunis sont démonstratifs du progrès constant de la jeune école. Nos félicitations aux professeurs qui s'y dévouent sans réserve.

III

LE lendemain, 28 juillet, la même cérémonie pour les élèves de l'*École Saint-Luc de Schaerbeek* a réuni, sous la présidence de M. le comte de Grünne, une belle et très nombreuse assemblée dans le local du cercle « Union et Travail ». Après les rapports d'usage respectivement présentés par MM. E. Gevaert et Guill. Veraart, au nom de l'école et de la section d'études artistiques et archéologiques, M. le curé Dobbelstein a tenu l'auditoire, pendant près d'une heure, sous le charme de sa parole. Son magnifique discours est presque une suite aux belles pages que nous avons publiées de lui sur « le sacerdoce de l'art ». Nul doute que l'éminent orateur nous autorise à reproduire prochainement ce remarquable travail.

L'exposition des travaux des élèves organisée dans les locaux de l'école se clôture l'un des premiers jours d'août.

Un journal dit à ce propos : « Aux yeux des plus prévenus, cette exposition démontre l'excellence des principes d'enseignement de l'école Saint-Luc. Aussi bien dans la section d'architecture que dans les classes de décoration, les travaux exposés dénotent une originalité, un goût, un sens pratique très accentués, une science de construction sûre, toutes qualités qui surprennent chez des élèves. »

Nous regrettons que le défaut de place nous empêche de donner de cette exposition une analyse détaillée. Peut être y reviendrons-nous. Jusqu'à présent une foule nombreuse n'a cessé de la visiter. Elle n'a pas caché son admiration pour le joli compartiment de la Section d'études annexé à cette exposition. Les œuvres d'anciens élèves qu'il renferme font ressortir davantage la valeur de l'Ecole. Sculpteurs, ferronniers, peintres, architectes, graveurs, ont collaboré à ce compartiment par des envois de projets ou de travaux en nature, dont plusieurs sont remarquables.

Une autre annexe était la salle du *Bulletin des Métiers d'Art*. De nombreux visiteurs y ont continuellement défilé. Les projets de notre dernier concours d'architecture ont été examinés avec intérêt. Nous avions profité de l'occasion pour exposer, à côté des numéros de notre année parue, quelques dessins originaux ayant servi à la reproduction. Cela a donné une certaine idée du soin avec lequel procède notre service d'illustrations : valeur et originalité du document reproduit ; perfection de la gravure et de l'impression.

L'accueil du public s'est traduit d'une façon non douteuse... par de nouveaux abonnements.

IV

L'EXPOSITION annuelle des Travaux des élèves de l'*École Saint-Luc de Liège* sera ouverte du 3 au 15 août, rue de la Loi, 42. Les dimanches et le 15 août de 9 heures à midi, et de 14 à 17 heures. Les autres jours de 14 à 17 heures.

(1) Le R. Frère Marès, présent à la séance.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. SEPTEMBRE 1902.

L'ANNONCIATION (1).

AU début de l'histoire du tableau dans le nord de l'Europe nous constatons que les artistes appliquent à leurs panneaux les principes de la décoration dans toute leur entièreté. Un panneau de l'école de Cologne du XIVe siècle, qui représente l'Annonciation, nous le montre d'une façon très intéressante : afin d'atteindre le double but que nous avons signalé, le peintre a représenté sur un fond uni la Vierge et l'ange sans aucun accessoire et leur silhouette se découpe admirablement. Contrairement à l'usage suivi en Italie, la Vierge est représentée debout tenant le livre d'oraison. Son attitude générale indique la surprise et la crainte, tandis que l'ange lui explique le mystère qui va s'opérer en elle.

Dans un autre tableau rhénan plus récent, l'ange la salue et tient également à la main un phylactère portant le texte de la salutation. Les figures comme les attitudes ont bien moins d'expression et de grandeur que dans le travail précédent.

A la fin du XIVe siècle la peinture du tableau en Flandre et en Allemagne changea complètement de face. Au contraire, la peinture murale conserva plus longtemps que dans le midi une allure conciliable avec les principes qu'impose l'alliance intime de cet art à l'architecture.

S'étendant sur des surfaces moindres, appliquée à des objets mobiliers, destinée en général à être vue de près, c'est-à-dire plus isolée de son entourage, la peinture de chevalet, aux yeux des maîtres flamands, parut pouvoir se traiter plus librement. La perspective s'y introduisit de bonne heure, les détails et les accessoires s'y multiplièrent, l'esprit flamand trouva plaisir à reproduire d'une façon originalement réaliste les détails les plus infimes de la vie de l'époque. Cependant, jusqu'au XVIe siècle, le tableau ne faillit pas dans sa mission de décoration mobilière et en général l'inspiration des maîtres du nord demeura pieuse et idéaliste.

Traitée par eux selon les données évangéliques la scène de l'Annonciation reste dans ses grandes lignes conforme aux représentations de l'art italien. Le cadre seul diffère : la Vierge est toujours placée dans un intérieur de la contrée et de l'époque.

Un tableau de l'école de Cologne (1470) nous montre cet intérieur encore traduit d'une manière presque conventionnelle. L'ensemble de cette composition donne une impression très délicate qu'augmente encore

(1) Voir livraison 2, page 40.

ÉCOLE DE COLOGNE. Musée de Cologne.
XIV^e SIÈCLE.

l'expression complexe des personnages. Marie, à genoux, se détourne aux paroles du messager divin et semble se dire indigne de l'honneur qui lui est fait ; devant elle, sur un banc, est posé un livre qu'elle retient ouvert de la main.

L'ange, très beau, dont le regard semble admirer l'humilité de la servante du Seigneur, lui exprime dans son geste son double message de salutation et de bénédiction. Comme dans la plupart des tableaux de l'époque l'ange est vêtu d'une aube et porte sur ses épaules la chape richement ornée ; contrairement aux œuvres italiennes les tableaux flamands nous montrent presque toujours l'envoyé divin habillé d'un vêtement sacerdotal inférieur à celui de la prêtrise. Souvent il porte la dalmatique ou la tunicelle et presque toujours il est enroulé d'une étole ; fréquemment son front est ceint d'un cercle précieux et il porte à la main le bâton qui fut, dans tous les temps, l'insigne du messager. Tous ces détails ont évidemment pour but de caractériser la grandeur et la nature de l'ambassade dont l'ange est chargé.

Un autre détail commun à beaucoup de tableaux de l'Annonciation consiste à faire intervenir le mandataire lui-même. Dans le spécimen qui nous occupe, Dieu le Père, entouré d'anges, domine la scène, et l'Esprit Saint représenté sous la forme d'une colombe descend sur Marie. Cette dernière personne divine se trouve représentée dans beaucoup de tableaux de l'Annonciation, aussi bien de l'école italienne que de l'école flamande. Mais il est plus rare d'y voir figurer le Verbe sous la figure d'un petit Enfant portant quelquefois la croix, et de nous mon-

ÉCOLE RHÉNANE Musée de Cologne.
PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE.

NATIONAL GALLERY, LONDRES.

CARLO CRIVELLI. 1438-1495.

trer ainsi les trois personnes de la Trinité présentes au mystère de l'Incarnation. Cette figuration symbolique, qui, selon moi, n'avait dans l'esprit des peintres anciens d'autre objet que de rendre sensible la partie principale et surnaturelle du mystère, en même temps que d'affirmer un dogme alors attaqué, est-elle à reprendre? C'est un point délicat que je ne me permettrai pas de trancher.

D'autre part, les peintres ont parfois élargi le cadre de leur composition et avec une dignité sans réserve. Ils ont entouré Dieu le Père d'anges et même de prophètes, et ce cortège céleste surmonte ou entoure de tous les côtés la scène terrestre. Du coup celle-ci se trouve considérablement relevée (voir p. 47). Nous avons vu l'application de ce moyen dans une tapisserie flamande et dans des tableaux italiens de la meilleure époque.

Plus près de nous on peut voir d'autres scènes ou personnages accessoirement introduits dans la composition principale. Ils rappellent jusqu'à un certain point les productions modernes qui font intervenir saint Joseph ou sainte Anne. Ces fantaisies sont déplacées, car rien ne les justifie dans la tradition ni dans l'idée du sujet. Un très curieux tableau du Vénitien Crivelli (1430-1495), à la National Gallery de Londres, bien que l'un des moins critiquables à cet égard, a le défaut de distraire l'attention du sujet principal, de la même manière que son auteur en fut distrait par des préoccupations bien étrangères à la pureté et à la vérité de l'expression religieuse. La Vierge s'y trouve dans son logis et, particularité injustifiable, l'ange n'entre pas chez elle et lui transmet son message par la fenêtre ; a côté de lui un évêque, le donateur sans doute. La plus grande partie du panneau est employée à de savantes perspectives, dans lesquelles se tiennent des personnages indéfinis, des enfants, des animaux, des fleurs, des fruits. Ces accessoires enchaînent toute l'attention. Pour le spectateur comme pour l'artiste, ils sont devenus le principal.

ÉCOLE DE COLOGNE.
LE MAITRE DE LA VIE DE LA VIERGE. 1470.

Pinacothèque de Munich, d'après une lithographie de Strixner.

Au contraire on explique très bien la pré-

PINACOTHÈQUE DE MUNICH.

ROGER VAN DER WEYDEN. 1400-1460.

VAN EYCK HUBERT. 1375-1426. Musée de Berlin.
VAN EYCK JEAN. 1390-1442.

sence à l'arrière-plan d'Adam et d'Ève qui se voit sur un bon nombre d'anciennes compositions de l'Annonciation. Les maîtres de l'école de Florence, Giotto, Fra Angelico, Gozzoli, nous ont laissé de fréquentes et heureuses applications de ce thème. L'Annonciation, chez eux, reste le sujet unique, parce que la scène du Paradis terrestre n'apparaît qu'à seconde vue. Les Flamands ont moins volontiers présenté dans la même composition l'antithèse de la Faute et de la Rédemption. Cependant ils ont mis parfois les deux sujets côte à côte. Ainsi, dans les polyptyques, ils peignaient nos premiers parents sur le revers des panneaux de l'Annonciaiton. Tel est le cas dans l'Adoration de l'Agneau des frères van Eyck.

Un tableau de Roger Van der Weyden (1400-1464) nous offre un type très beau d'exécution et de sentiment. Antérieure à l'œuvre colonaise ci-dessus, cette peinture très typique renferme tous les caractères de son école : la Vierge interrompue dans sa prière se retourne à l'entrée de l'ange, qui semble s'engouffrer en coup de vent dans la pièce. Son expression de crainte, de douceur et d'humilité est parfaitement rendue. Cette scène se déroule dans un intérieur complet de l'époque ; au fond de la pièce est dressé le grand lit à draperie qui se retrouve dans toutes les représentations flamandes du même sujet. Traduite avec plus de naturel que dans le tableau colonais la scène n'en est que plus belle. Les personnages dans leurs attitudes expriment une véritable simplicité au lieu du sentiment un peu mièvre et recherché qui domine dans la composition précédente ; ces détails, il est vrai, sont de ceux qui constituent la caractéristique de chaque artiste.

C'est ainsi que Van Eyck (Hubert 1375-1426, Jean 1390-1442), dans les deux Annonciations que le Musée de Berlin possède

(et dont l'une se compose de deux volets du polyptyque de l'Adoration de l'Agneau de Gand, 1432), nous donne, malgré ses qualités de grandeur et de distinction plastique, une impression moins idéale que beaucoup d'artistes qui lui succédèrent.

Memling (1430-1494), notamment, dans un tableau appartenant au prince Radziwill, à Berlin, et qui est la seule Annonciation isolée que nous connaissions de ce peintre (1), traite ce sujet d'une manière remarquable et peut-être unique. La Vierge, en effet, est soutenue par deux anges tandis que se présente à elle l'apparition de Gabriel. Sans vouloir préconiser cette mise en scène exceptionnelle et dramatique, disons qu'il se dégage de l'ensemble de cette composition une expression tellement calme, délicate, pieuse et idéale que cette œuvre s'en trouve immédiatement placée au premier rang des représentations du même sujet.

A côté de Memling, les travaux de Hugo van der Goes († 1487) marquent un pas d'autant plus sensible dans la voie du réalisme. Le Musée de Munich possède de lui une Annonciation remarquable. Elle se rattache au type traditionnel des écoles septentrionales anciennes. La Vierge est représentée debout. Sans interrompre sa prière, se tournant à demi vers l'ange qui s'avance en un vol, elle acquiesce immédiatement au décret divin. L'artiste semble s'être arrêté sur cette obéissance complète et avoir voulu fixer la méditation du spectateur sur la soumission de Marie : « Je suis la servante du Seigneur ».

Il serait assurément trop long de continuer l'examen des principales œuvres anciennes ; nous sommes forcés de renvoyer

HUGO VAN DER GOES. 1482. Pinacothèque de Munich.

(1) En ce moment visible à l'exposition des Primitifs flamands, à Bruges.

D'APRÈS UNE GRAVURE
DE MARTIN SCHOENGAUER. (1450 (?) † 1488).

aux illustrations qui se trouvent en marge de cette étude. Nos lecteurs, en les comparant, feront eux-mêmes la part, dans chacune d'elles, de l'observance de la tradition biblique et de la fantaisie de chaque artiste. Ils dégageront celles qui sont inspirées d'un sentiment religieux sincère et celles qui ne le sont pas. La conclusion de leurs observations sera toutefois que les écoles germaniques restèrent plus longtemps que leurs sœurs d'Italie fidèles aux véritables principes. A la longue, cependant, les voyages que firent plusieurs de nos artistes dans le midi, l'engouement qui s'y communiqua à eux pour les formes antiques, la contagion humaniste et plus encore l'influence profonde des idées de Réforme furent les causes de la perte finale de

BRONZINO, DIT COSIMO.
1502-1572.
Galerie des offices à Florence.

l'art chrétien. Le protestantisme, en effet, porta le grand coup aux traditions anciennes, même dans les pays où la cause catholique triompha. Malgré les efforts de réaction que l'on devine dans les œuvres de certains peintres, le nord tout entier reçut la froide et triste empreinte des nouvelles idées religieuses. La décoration picturale a terminé sa carrière avec le XVII^e siècle. Les productions flamandes marquent une descente rapide vers le matérialisme. Cette descente s'est accentuée sans cesse jusqu'à nos jours. D'une façon générale il est permis de dire, que pendant cette longue période de trois siècles, on cherche en vain un beau tableau de l'Annonciation ; l'art moderne, ses artistes, ses critiques sont trop en dessous d'un pareil sujet. D'ailleurs, à partir du XVII^e siècle, celui-ci fut interprété de moins en moins, et même sous le pinceau des plus célèbres artistes, il ne se traduisit jamais avec la dignité et l'expression religieuse souhaitables.

PIERRE-PAUL RUBENS. 1578-1640. D'après une gravure de Bolswert.

(A continuer.) L. G.

Bruxelles Vieux-Neuf.

DEPUIS quelques années, l'usage est, à Bruxelles, à chaque retour de la fête communale, de célébrer le souvenir d'un homme illustre ou d'un fait historique. Cette commémoration se fait à coups de monuments, de bustes, de statues, de plaques.

Tandis que les vieux témoins s'en vont, d'autre part on veut reconstituer l'Histoire. Les reconstructions de la grand'place se continuent. Cette année, la Maison des Boulangers est reparue avec une façade toute neuve, à la vérité assez élégante et qui serait semblable à la façade primitive. Nous n'affirmerons rien.

Sous les arcades de la maison de l'Etoile, fantaisistement rebâtie il y a cinq ans, on vient de placer un monument à la mémoire d'Everard t'Serclaes,

*

chevalier, échevin de Bruxelles, mort en 1388. Là s'éleva, en effet, l'ancienne maison où s'abritèrent les réunions scabinales, et, bien que « l'Étoile » actuelle ne fût que son arrière-petite-fille, on a cru l'endroit bien choisi.

Que dire de ce monument ? Le public s'extasie devant lui. Complètement doré, bien exécuté, il a beaucoup de ce qu'il faut pour plaire à la masse. Mais il se présente aussi avec de réelles qualités de goût et de style. L'appréciation flatteuse des Bruxellois fait donc honneur à leur discernement, car ces qualités sont rares dans les monuments de la capitale.

Ce qui n'équivaut pas à dire que ce monument doive être entièrement approuvé. Il présente, à mon avis, quelques défauts essentiels.

Le plan choisi est-il bien ce qu'il fallait ? Le sculpteur a clairement repris la formule de certains monuments funéraires de la Renaissance. Le cadavre de t'Serclaes, enveloppé d'un linceul, git à la partie inférieure ; en dessous l'épitaphe latine : *Everardi t'Serclaes patriae liberatori;* plus bas les armoiries du personnage. Ces détails, joints à l'aspect général, précisent l'impression que l'on a d'être devant un mausolée plus convenable à l'église qu'à la place publique.

Au centre du sujet trois bandes superposées rappellent en bas-relief des épisodes de la vie et de la mort du héros : la délivrance de Bruxelles; la rentrée du duc de Brabant dans sa bonne ville; comment les Bruxellois tirèrent vengeance du meurtre de leur échevin.

Dans le tympan de l'arc plein cintre qui couronne le monument, un guerrier équestre bien campé tient l'étendard du duché.

A la naissance de cet arc sont posés les écus de Brabant et de Bruxelles. Des trophées couvrent les colonnes montantes dont les chapiteaux ne manquent pas d'originalité. Des torsades de feuillages, des inscriptions, des banderoles, des ornements de tout genre achèvent de garnir l'architecture du monument. Bien que ces détails soient inspirés de styles variés, — la plupart classiques, les autres de réminiscence gothique (tels les culs-de-lampe sur lesquels le monument est posé) — s'accordent assez bien et s'accommodent au type de l'ensemble. Mais cette surcharge d'ornements est ce qui fait le plus de tort à la ligne générale. Peut-être aussi veut-elle déguiser ou corriger les défectuosités de celle ci.

Mais, en résumé, ce monument dépasse ce qu'on édifie d'habitude à la mémoire des grands hommes. S'il fallait faire une comparaison, l'actualité nous fournirait l'insignifiante lourdeur que l'on a consacrée au ministre P. van Humbeek.

Le monument de t'Serclaes, œuvre de Julien Dillens, est entièrement en bronze. Seule la statue couchée n'est pas dorée.

A. C.

NOTES TECHNIQUES.

Forme et Section à donner aux Chéneaux.

REPRÉSENTONS par Q la quantité d'eau qui peut passer par un chéneau en une seconde ; par S, la surface de la section transversale du chéneau ; par P, le périmètre en contact avec l'eau ; par I, la pente par mètre courant ; nous pouvons poser la formule ci-après, donnée par PRONY, pour les canaux ouverts :

$$Q = S \times 56,86 \sqrt{\frac{S}{P} \times I} - 0.072$$

ou plus simplement et presque aussi exactement :

$$Q = S \times 50 \sqrt{\frac{S}{P} \times I} \; \ldots . \; (1).$$

Il suit de là :

1° Que la quantité d'eau qui pourra s'écouler par un chéneau sera d'autant plus grande que la pente est plus forte ;

2° Que de deux chéneaux ayant la même section transversale et la même pente, celui dont le périmètre en contact avec l'eau est le plus petit laissera écouler le plus d'eau.

En effet, si pour le premier chéneau nous avons $Q = S \times 50 \sqrt{\frac{S}{P} \times I}$ et pour le second $Q' = S \times 50 \sqrt{\frac{S}{P'} \times I}$ (I et S sont les mêmes dans les deux cas), nous obtenons la relation :

$$\frac{Q}{Q'} = \frac{\sqrt{P'}}{\sqrt{P}} \ . \ . \ . \ (2).$$

Le débit est donc en raison inverse de la racine carrée des périmètres en contact avec l'eau.

Comparez les exemples donnés par les croquis ci-contre, pour lesquels $S = 0.01$; $I = 0.001$; $P = 0.30$; 0.291 ; 0.272 ; 0.25.

3° Que de deux chéneaux, à même pente et à même périmètre mouillé, celui dont la section transversale est la plus grande donne le plus grand débit.

En effet, nous aurons :

$$Q = S \times 50 \sqrt{\frac{S}{P} \times I}.$$

$$Q' = S' \times 50 \sqrt{\frac{S'}{P} \times I}.$$

d'où $$\frac{Q}{Q'} = \frac{S \sqrt{S}}{S' \sqrt{S'}} \ . \ . \ . \ . \ . \ (3).$$

Voyez les exemples ci-dessous pour lesquels $P = 0.30$; $I = 0.001$, $S = 0.01$, $S' = 0.014$.

A 0.10 0.10 — B 0.30

Vous trouverez :

$$Q\ (p^r\ A) = Q'\ (p^r\ B) \times \frac{1}{1{,}64} \text{ ou}$$

$$Q' = 1.64 \times Q.$$

Q' est donc plus grand que Q.

Il résulte de ce qui précède que la forme du chéneau a une grande influence sur le débit ; de plus, quand il s'agit de travaux importants, la détermination judicieuse de cette forme peut amener à une diminution de dépense assez considérable si l'on utilise des matériaux coûteux tels que le cuivre ou le plomb.

D'autre part, le calcul intégral nous apprend que la forme circulaire donne, pour un périmètre mouillé déterminé, la section la plus grande ; il semble donc tout indiqué de confectionner, autant que possible, des chéneaux sinon semi-circulaires, du moins d'une forme trapézoïdale qui se rapproche de celle du cercle.

Les formules données ci-dessus peuvent servir à vérifier si un chéneau a une section suffisante. On notera qu'en Belgique on a constaté que, par une forte pluie d'orage, l'eau tombée, en une seconde et par hectare, est de 120 litres environ, soit de 0,72 litre par mètre carré et par minute. Pour les calculs on admet que cette quantité est de 1 litre par mètre carré et par minute ; par conséquent, la quantité d'eau qui tombera, par exemple, sur un bâtiment de 10 mètres de façade et 10 mètres de profondeur sera de 100 litres par minute, ce quelle que soit, du reste, la forme de la toiture.

A. v. H.

(Traduction libre d'après les *Kunst-en Vakwoorden van den Loodgieter en den Zinkbewerker*, bezorgd door ALFONS VAN HOUCKE — au mot GOOT.)

ANCIENNE ÉGLISE DE GRIMDE. COTÉ SUD (fig. 1). CROQUIS DE A. VAN GRAMBEREN.

L'ÉGLISE DE GRIMDE.

E hameau de Grimde, actuellement dépendance de la ville de Tirlemont, possédait déjà, en l'an 956, une église médiane, ainsi que l'atteste le diplôme par lequel l'abbé de Stavelot renonce à ses droits sur ce village. Dès 1139 c'était une paroisse du doyenné de Léau. Il est certain qu'elle possédait à cette date l'ancienne église qui, avec des additions et des modifications nombreuses, est arrivée jusqu'à nous.

Cet édifice, orienté, couvre une surface de 3 ares 10 centiares. Il est bâti de pierre dures, grises et blanches. Son plan se pré-

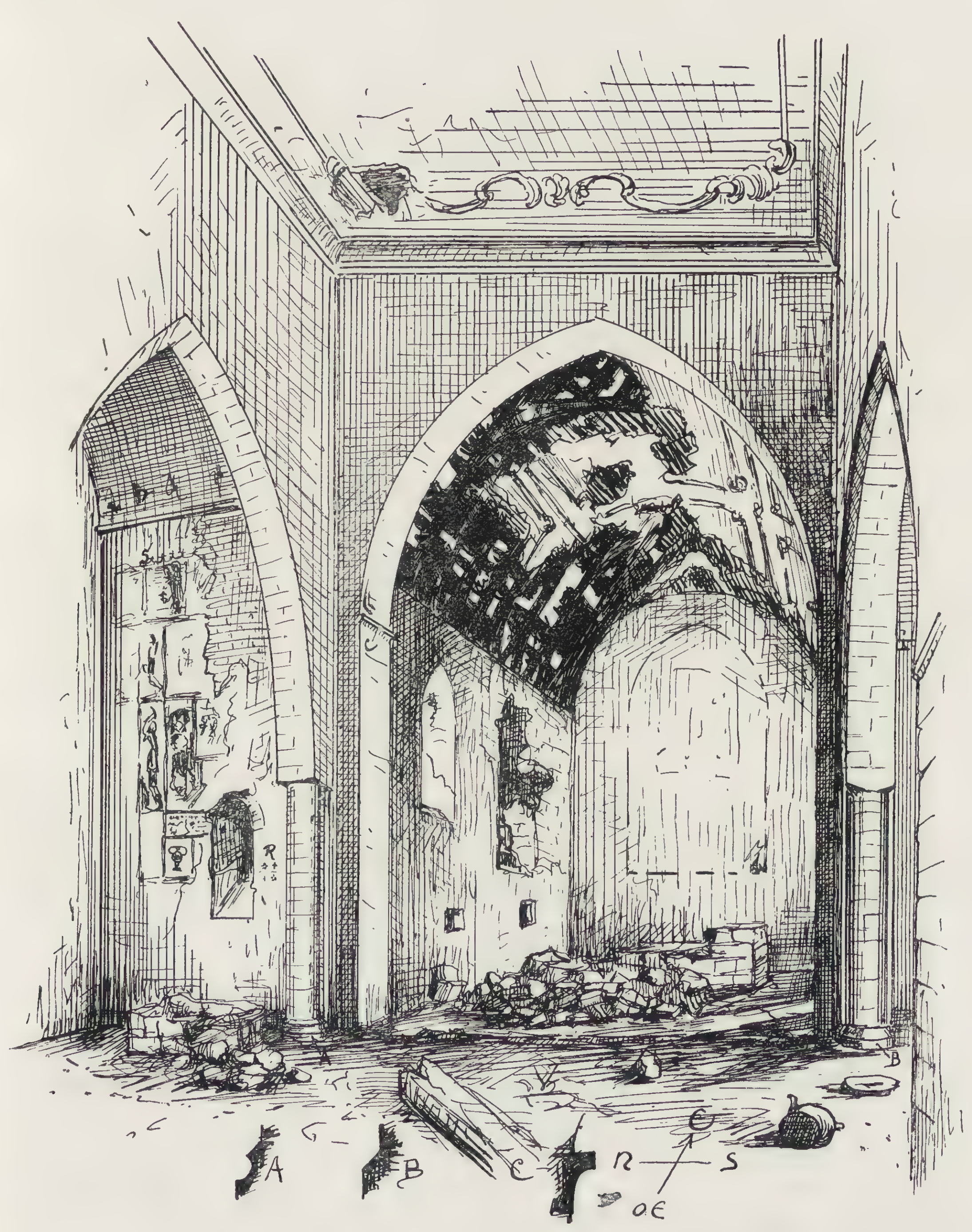
CROQUIS DE A. VAN GRAMBEREN.

ANCIENNE ÉGLISE DE GRIMDE.
COTÉ NORD (fig. 2).

sente en forme de croix dont la tête (chœur) dévie un peu vers le nord.

La tour carrée se trouve au bas du vaisseau ; elle est de style roman. Elle s'élève comme trois cubes superposés dont le second est plus petit que le premier et le troisième plus petit que le second, formant, par conséquent, retraite l'un sur l'autre. Des glacis les réunissent à l'exception du côté de la pluie (ouest) où l'on voit des larmiers (détail E, fig. 2). Une corniche (détail D, fig. 2), en forme de cordon mouluré, soutenu par des modillons, couronne cette masse de pierres, sur laquelle vient se poser la flèche octogonale. La partie supérieure de la tour est éclairée par des fenêtres en ogive divisées par une colonne et deux arcs — ajoutes du XVI[e] siècle. — Trois meurtrières éclairent les autres parties. A l'intérieur de l'église on passe de la nef sous la tour par une arcade en anse de panier (fig. 5). La voûte sous la tour est à nervures chan-

ANCIENNE ÉGLISE DE GRIMDE. CROQUIS DE A. VAN GRAMBEREN.
VUE INTÉRIEURE SUR LE TRANSEPT NORD (FIG. 3).



DESSIN DE A. VAN GRAMBEREN.

ANCIENNE ÉGLISE DE GRIMDE.

VUE INTÉRIEURE SUR LE CHŒUR ET LE TRANSEPT NORD (FIG. 4).

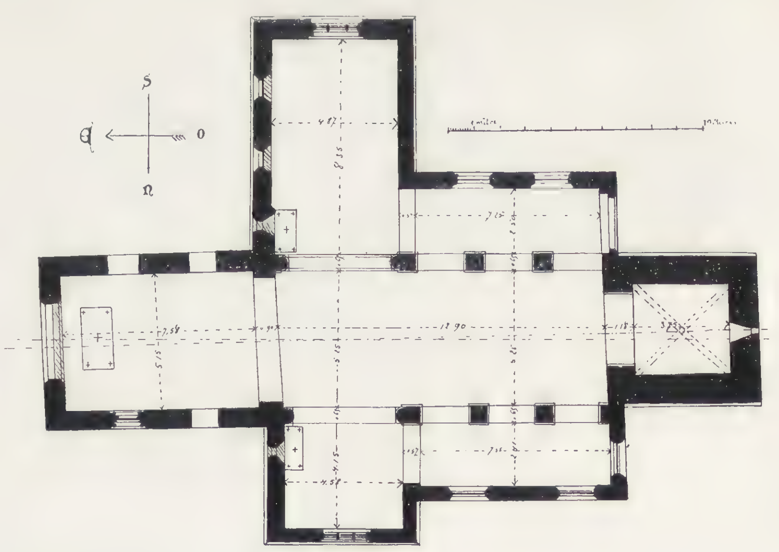
ANCIENNE ÉGLISE DE GRIMDE. Croquis de A. van Gramberen.
SOUS LA TOUR (fig. 5).

freinées retombant sur des consoles de pierre brutalement travaillées.

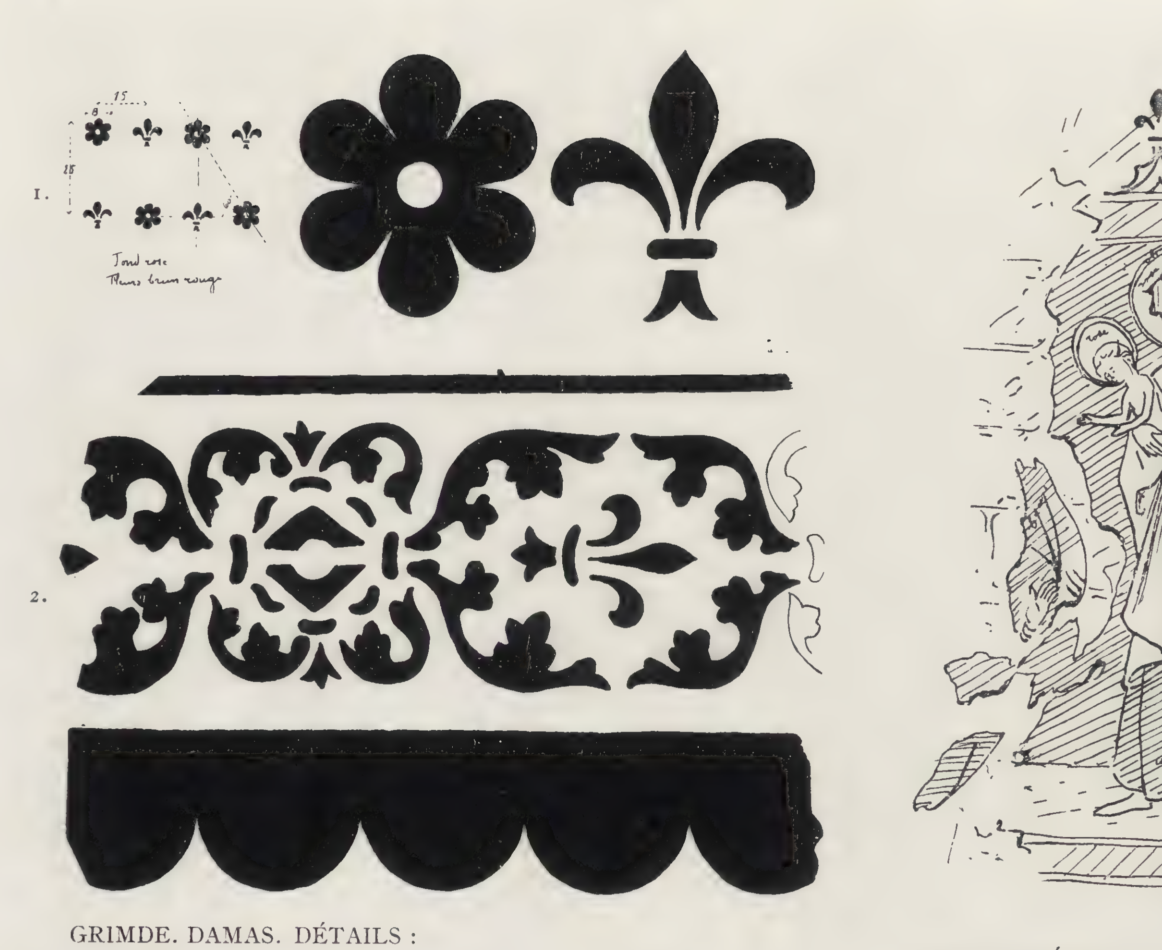
La nef date de l'époque romane ou mieux de la transition; ses deux murs sont percés, au dessus, de fenêtres en tiers-point, et reposent sur des arcades ogivales que portent les moulures des têtes de piliers carrés. Sur l'un de ces derniers se remarque encore une croix de consécration du XIII^e^ siècle (voir X, fig. 3). Un plafond plat couvrait la nef.

Les bas-côtés sont composés de murs en partie romans, en partie du XVII^e^ siècle. La paroi septentrionale est percée d'une fenêtre à l'ouest et de deux au nord. On y remarque de l'extérieur une porte (fig. 2) fermée par des blocs de pierres. Son linteau est en grès landenien d'Overlaer (près Tirlemont). Cette porte servait, dit la légende, d'entrée à Pepin de Landen dont un château se dressait là tout près, sur la Ghète. Dans le mur méridional se trouve, vers l'ouest, la porte d'entrée ; vers le sud, deux fenêtres (fig. 1). Les deux bas-côtés étaient couverts par des demi-voûtes en bois appuyées contre le mur de la grande nef.

Le transept nord (fig. 2, 3 et 4) date du XIV^e^ siècle. On y entre, en venant de la nef, par une grande arcade retombant sur des demi colonnes. Dans le pignon terminal se trouve une fenêtre ogivale à trois lumières.



ANCIENNE ÉGLISE DE GRIMDE. PLAN.



GRIMDE. DAMAS. DÉTAILS :

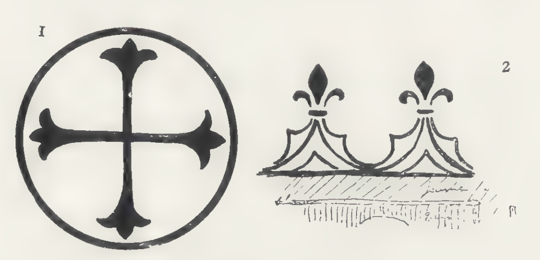
1) R de la fig. 4. Fond rose, fleurs brun rouge, schéma d'ensemble et détails à demi grandeur ; 2) M de la fig. 3. Bordure verticale XVe siècle. Fond blanc, feuillage noir, fleurs de lis rouge vif.

ANCIENNE ÉGLISE DE GRIMDE.

Fragment de fresque dans le transept nord, relevé par A. Van Gramberen.

Son mur est (fig. 4) est composé d'une portion de mur du XIIe siècle percé d'une fenêtre romane en plein-cintre. Sous et devant cette fenêtre se trouve un autel massif en pierre. Au XVIIe siècle on éleva un portique renaissance sur ce massif et, pour cette raison, des peintures à fresque sont demeurées cachées jusque il y a vingt ans, date à laquelle on a abandonné l'église.

Ces peintures représentent : un damas du XIIIe siècle (R fig. 4) à fond rose agrémenté de fleurs à six lobes et de lis, s'alternant. Immédiatement au dessus est figurée une Vierge portant l'Enfant Jésus devant lesquels un personnage est agenouillé. Un crétage termine les panneaux supérieurs (S fig. 4). Au XVIe siècle on a peint au dessus des anciennes fresques de nouvelles peintures figurant l'histoire de sainte Catherine.



1) Croix de consécration, XIIIe siècle, détail X de la fig. 3. — 2) Crête au dessus des fresques du transept nord. Fond blanc, dessin noir. Détails de la fig. 4.

Le transept sud du XVe siècle (fig. 3 1) est plus long que celui du nord et, en son mur terminal, s'ouvre une fenêtre à trois lumières. Dans la muraille Est se remarquent deux fenêtres à lancettes et une saillie de mur (reste du mur roman primitif) pourvue d'une fenêtre romane. Un autel est accolé à ce mur et au dessus de lui un fragment de peinture est visible (M fig. 3). Le passage du transept à la nef se fait par une grande arcade reposant sur des demi-colonnes. Cet arc a été ménagé au XVe siècle, comme nous l'apprend un acte notarié de 1470, qui dit que, cette année, de grands travaux furent exécutés, entre autres l'enlèvement d'un pilier, près du chœur, pour faire l'entrée de ce transept. Ce fut à la même époque qu'on exécuta toute sorte de peintures.

Les deux transepts étaient couverts par des voûtes en bardeaux, actuellement plâtrées.

Le chœur, du XVe siècle (fig. 4), est rectangulaire, déviant par son axe un peu vers le nord. Le mur du fond renferme une grande fenêtre ogivale aveuglée. Le mur nord est percé de deux fenêtres à lancette que contourne une moulure en boudin. Deux niches y sont également creusées. L'une a servi comme sacramentaire et fut fermée par un grillage en fer. Le mur sud est également percé de deux fenêtres identiques à celles du côté nord et d'une niche en arc d'ogive ayant servi de piscine. Une voûte en plein cintre couvre le chœur. Le maître-autel, placé à quelque distance du mur terminal, forme un massif en pierre de taille. Il était orné, en 1686, d'un retable à sculptures dorées, représentant la Passion du Christ.

Il y a une cinquantaine d'années des antiquaires anglais ont acheté une quantité de statues en bois du XVe siècle, d'un ouvrage remarquable, qui ornaient l'église. Il ne nous en est demeuré qu'une représentant saint Antoine ermite.

Actuellement cette belle église rurale tombe en ruine. L'eau a pénétré les toits et poursuit rapidement son œuvre dévastatrice. Les voûtes pourrissent et croulent, marquant

ainsi le début des pires dégradations. Des lézardes se sont produites. La mousse, avec toute une flore et une faune sauvages, a envahi l'ancien temple et s'est érigée en maîtresse parmi les débris de toute sorte.

Une église plus vaste mais d'une architecture difficilement qualifiable s'élève à quelque distance. Elle se dresse avec suffisance mais sans expression ni caractère, et tout dans son ensemble et ses détails, tant ils sont insignifiants, se tait pour avouer l'ignorance et la sottise de notre temps (1), tandis que ce vieux temple, dont chaque partie nous parle avec éloquence des sentiments et de la piété de nos ancêtres, se trouve dans un état d'abandon et de ruine dont d'autres admireront la mélancolique poésie, mais qui rappelle bien plus, à nos yeux, le deuil de celui qui pleure la noble et ancienne dignité qu'on lui a injustement ravie.

Que l'on s'empresse de mettre fin à cet état de choses si l'on veut conserver une perle remarquable à la couronne artistique de notre pays !

ARTHUR VAN GRAMBEREN.

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS.

VI. FORME DES FEUILLES *(Suite)*.

DEUX applications de la feuille biternée font le sujet de la XIX[e] planche.

La première pour peinture décorative;

La seconde pour gravure sur cuivre.

L'APPLICATION POUR PEINTURE DÉCORATIVE est un projet de décoration en partie modelé pour intervalle d'entre-arcs de colonnade gothique.

Le mouvement principal est vertical; les divers mouvements latéraux partent d'un point de naissance unique. Les feuilles naissent de chaque côté des axes de mouvement ou tiges.

Une banderole, qui peut recevoir un texte quelconque, coupe l'ensemble dans la partie centrale. Elle forme le point de valeur par sa masse plus importante.

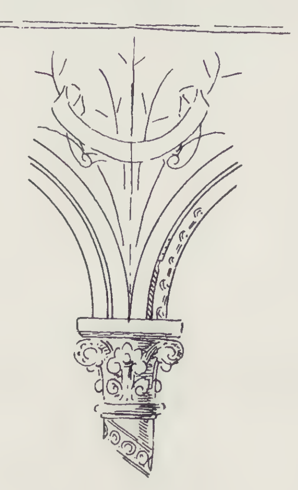


Schéma de disposition.

(1) Rendons hommage, cependant, au curé actuel, le Rév. M. Cornélis, qui s'efforce d'en tirer le meilleur parti possible, grâce à une décoration piétusale et un ameublement raisonnés.

PLANCHE XIX.
FORME DES FEUILLES. APPLICATIONS.

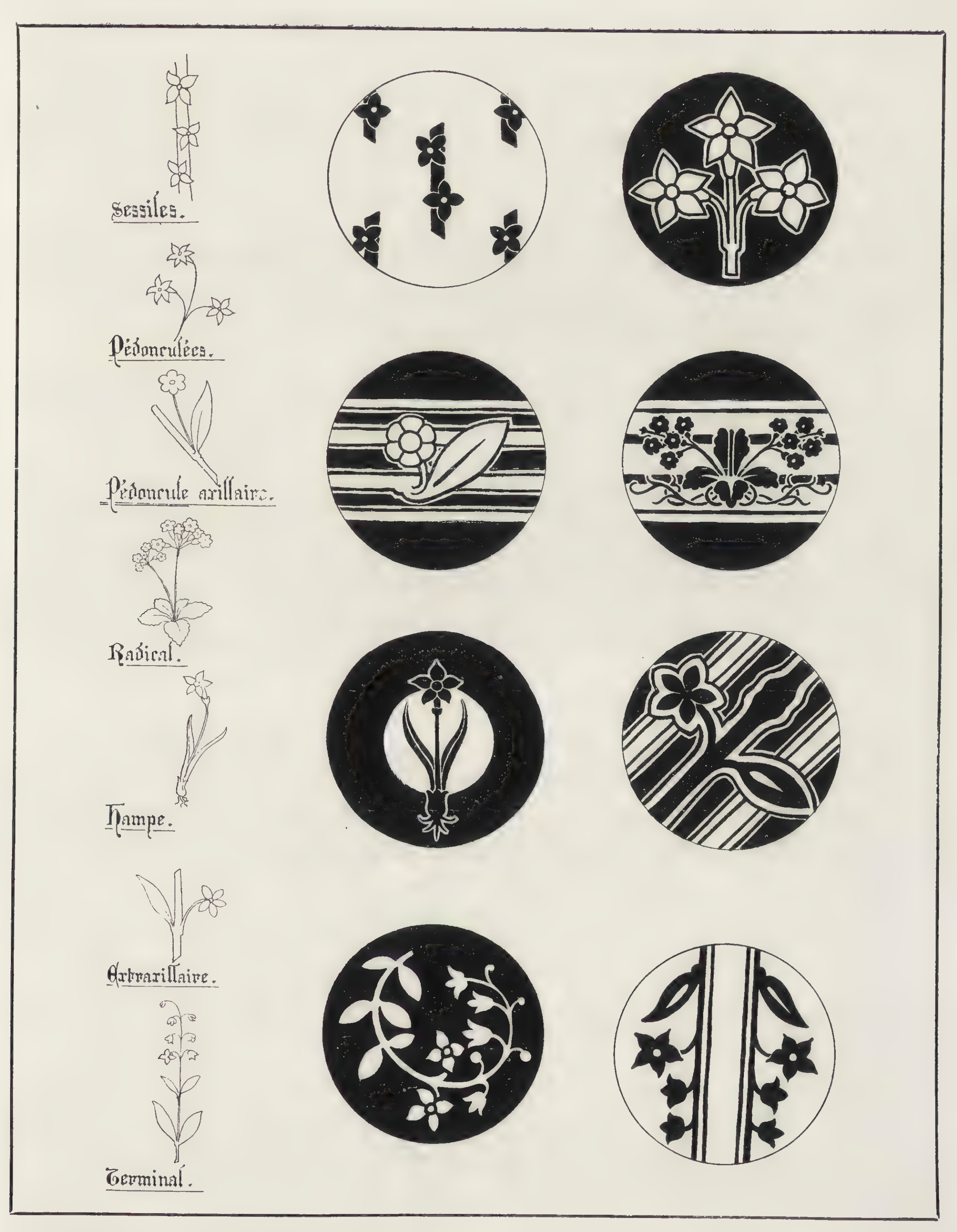


PLANCHE XX. FORME DES FEUILLES.
ÉLÉMENTS NATURELS ET LEURS APPLICATIONS.

L'INTERPRÉTATION POUR GRAVURE SUR CUIVRE est un projet de plaque — servant d'encadrement à un médaillon qui occuperait le milieu.

Schéma d'ensemble.
Plaque pour gravure sur cuivre.

La surface de la plaque est carrée. Le médaillon central est circulaire. Une bordure A lui sert d'encadrement ; elle contient des fleurettes géométriques de la largeur de la bande, se répétant dans tout son parcours. En B, la bordure d'encadrement extérieur ; elle est décorée de feuilles biternées. Le champ C, le plus important de la composition, est traité légèrement au trait. Il donne en spirales des tiges à feuilles biternées.

La planche XX donne à gauche les éléments naturels : fleurs sessiles et pédonculées. Pédoncule axillaire, radical, à hampe, extraxillaire, terminal.

Ces divers éléments sont stylisés individuellement pour peinture décorative en coloration foncée sur clair et inversement.

On remarquera surtout la régularisation des détails de chaque sujet, accusant soit sa légèreté, soit son ampleur.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

TRAVAUX DU JOUR.

Une châsse.

PAR le mot *châsse* on désigne un coffre précieux dans lequel se conservent les reliques d'un saint. Autrefois les châsses furent généralement construites en bois recouvert de peintures, de cuir, de vélin, d'ivoire, mais plus généralement de métal, à en juger par les spécimens qui nous ont été conservés. Aujourd'hui, c'est presque exclusivement en métal que se fait le revêtement extérieur de ces reliquaires.

En voici un exemple de plus : la châsse tout récemment exécutée par M. Wilmotte, de Liége, pour l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Elle est destinée à contenir les restes de sainte Marguerite de Louvain, conservés dans la gentille chapelle adossée à l'une des absidiales de cette église.

Cette châsse est en cuivre doré et émaillé. Au point de vue technique elle nous paraît réunir toutes les conditions désirables. Les panneaux, émaillés au feu, sont ornés de gravures représentant les principaux épisodes de la vie de la sainte.

Le dessin des personnages et leur mise en scène sont corrects, simples, décoratifs, très clairs à distance. Les gables portent les figures

de la Vierge et de sainte Marguerite. Sur les bandes servant de cadres se succèdent des gravures d'un dessin varié, alternant avec des cabochons. Un crêtage bien compris clôture les pans du couvercle, interrompu, sur la crête supérieure, par trois gros cabochons en cristal de roche.

CHASSE DE SAINTE MARGUERITE DE LOUVAIN. Ex. par Wilmotte.

Ainsi qu'on le voit, le plan général de l'ornementation est conforme au thème consacré par l'usage ancien.

Cependant, ce qui nous frappe le plus dans ce travail, c'est d'abord son originalité. Si son ensemble rappelle le type traditionnel, c'est parce que ces formes sont consacrées par les coutumes de la religion et aussi parfaitement adaptées à l'utilité que convenables à la grande dignité de l'objet, à la fois coffre et tombeau. Mais rien dans les détails ne se ressent de copie ni d'imitation.

En second lieu, les proportions, l'accusation nette de la ligne et un mode d'ornementation parfaitement adapté à l'importance de la châsse sont des qualités trop peu fréquentes pour ne pas être signalées.

Un souvenir vers les châsses anciennes précisera la portée de notre dernière remarque.

Ce qu'on est convenu d'appeler les *grandes châsses* avait, autrefois, généralement une forme rappelant celle d'un édifice, couvert d'un toit à deux versants, et cela par suite de l'intervention de plus en plus étendue, dans l'ornementation, d'éléments tirés de l'architecture. C'est ainsi que parfois, comme les châsses de Notre-Dame, à Aix-la Chapelle, des Rois Mages, à Cologne, de Sainte-Gertrude, à Nivelles, elles prirent, grâce à l'adjonction de bas côtés ou de transepts, la figure très nette d'une église, à laquelle l'idée primitive et essentielle du *coffre* semble assez lointaine. Vers la fin du moyen âge on aperçoit, d'ailleurs, des spécimens qui ne rappellent plus que vaguement cette destination réelle de la châsse, les orfèvres de cette époque s'efforçant de reproduire à la perfection tous les détails d'une cathédrale en miniature et reportant sur cet amusement les efforts qu'ils auraient dû consacrer à l'étude de la ligne.

Dans les travaux modernes les orfèvres, généralement, ont la hardiesse de vouloir reproduire le type dégénéré des grandes châsses, et c'est grand dommage, car souvent les dimensions du reliquaire ne s'y prêtent pas ou les ressources ne sont pas proportionnées à la richesse nécessaire d'un tel travail : le résultat est donc inférieur ou mesquin.

Le format de notre châsse (largeur $0^{m}51$, longueur $0^{m}85$, hauteur $0^{m}78$) ne permettent plus de la ranger parmi les petites châsses. Elle rentre plutôt dans la catégorie des châsses moyennes que le moyen âge a parfaitement connues et qui tenaient à la fois des grandes fiertes et des coffrets-reliquaires, dits limousins, à cause

des émaux qui les décoraient. Les exemples anciens de ces châsses sont assez rares.

Nous avons donc raison de féliciter M. Wilmotte pour ce travail. Il s'est inspiré des principes toujours vrais de l'art. Il a fait une œuvre bien proportionnée, parlant de sa destination, élégante dans ses formes simples, d'une décoration calme, inspirée d'un sentiment très religieux, personnelle tout en étant respectueuse des anciennes traditions.

G. T.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Le projet « Scaldis » auquel a été attribuée une mention avec prime de 50 francs est l'œuvre de M. Henri Vaerwijck, architecte, à Mont-St-Amand lez Gand.

❧❧

Troisième prix. Projet de M. Alphonse Dufour, de Tournai : *Pour chez nous*.

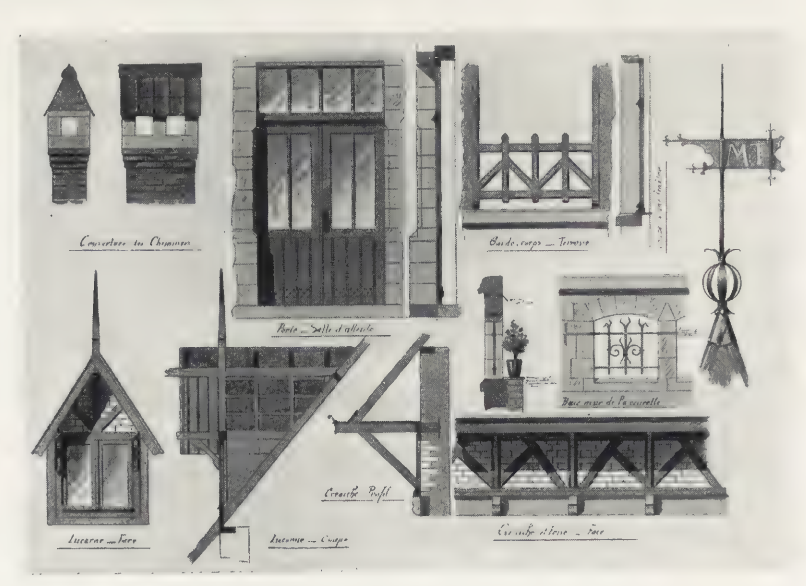
« Le Mont de la Trinité, ou le Mont Saint-Aubert, est un village situé à une heure de Tournai. C'est le point le plus accidenté et le plus pittoresque des environs.

» Ce village est, de temps immémorial, la promenade favorite des Tournaisiens qui, dès l'ouverture de la saison, parcourent ses bois et ses chemins creux. La petite église qui le couronne est aussi le rendez-vous de milliers de pèlerins qui viennent continuellement y prier pour leurs morts.

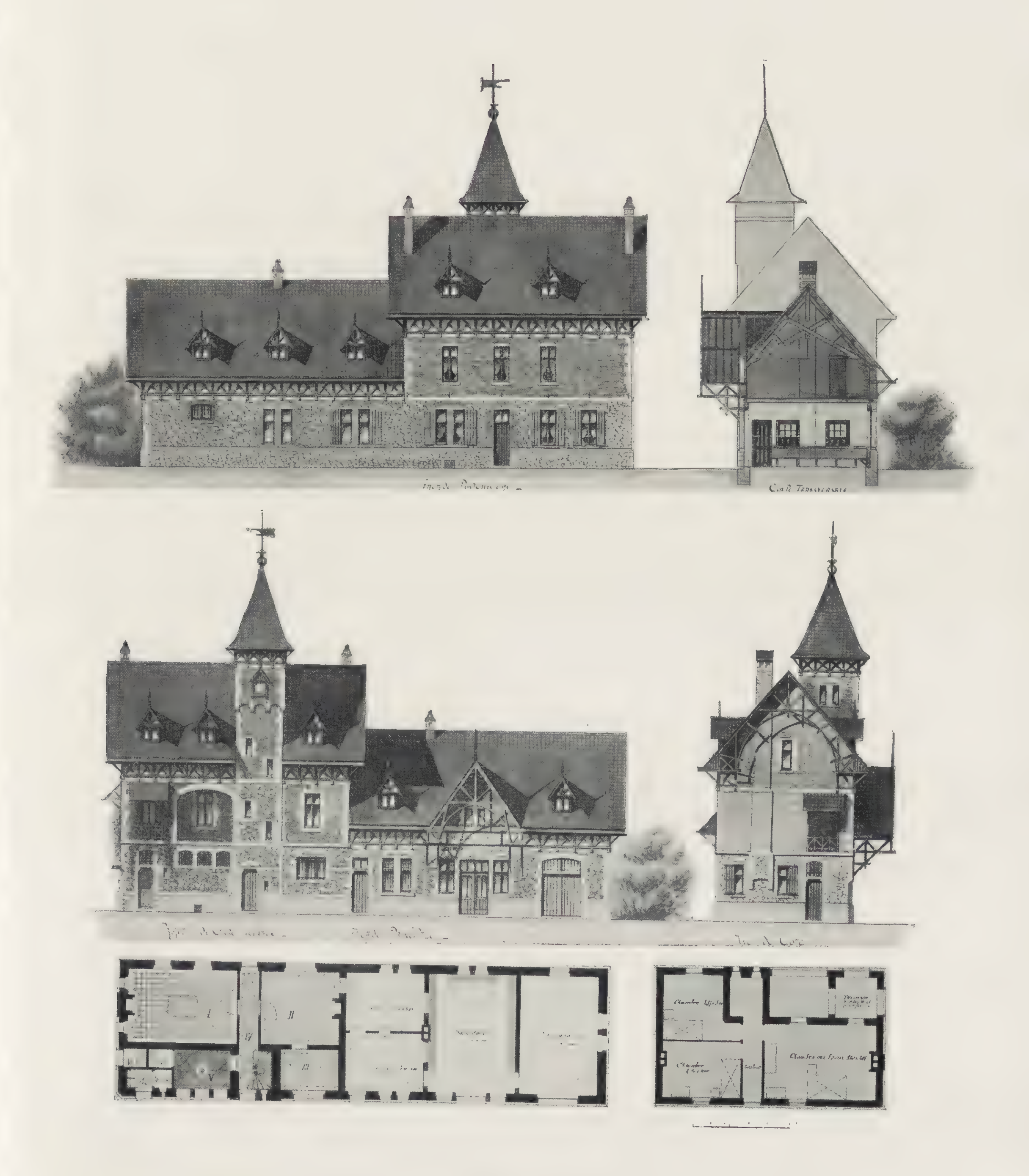
» Depuis que le chemin de fer vicinal dépose les voyageurs au pied du Mont on s'aperçoit que cet endroit pourrait prendre, dans un avenir assez proche, les proportions d'une villégiature fréquentée et, par suite, être peuplé de villas. Comme on n'y a pas encore bâti beaucoup de maisons banales, il serait bon de donner une impulsion de bon goût, en commençant par la gare.

» Il me semble que l'exemple serait suivi, dans les limites du possible, par les habitants, qui sont assez fiers et jaloux de leurs sites.

» Il suffirait, pour atteindre ce but, de leur montrer comment on peut donner du cachet à une construction en employant rationnellement les matériaux — peu coûteux, du reste — qui se trouvent à proximité de l'endroit. Il est temps de lutter contre le *Je veux, je ne peux* et la routine qui règnent

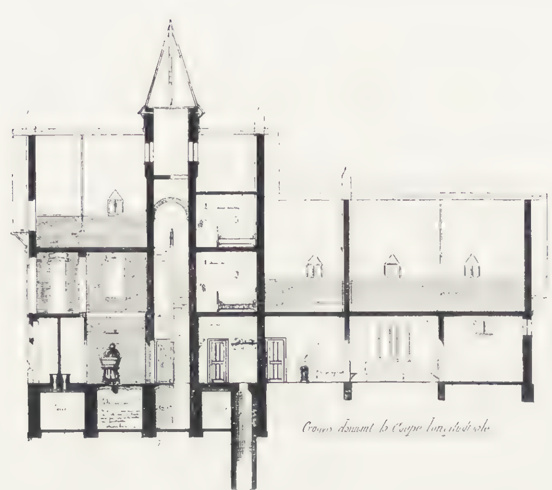


PROJET DE STATION VICINALE. DÉTAILS. Arch. Alph. Dufour



PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL.
FAÇADES. PLANS DU REZ-DE-CHAUSSÉE
ET DE L'ÉTAGE.

ARCH. ALPH. DUFOUR.



PROJET DE STATION VICINALE. COUPE LONGITUDINALE. Arch. Alph. Dufour.

draient une liaison plus intime n'ont-ils pas absolument tort. En ce qui concerne la seconde impression peut-être bien ne résisterait-elle pas à l'exécution.

Les détails nous montrent une construction rationnelle et économique. D'apparence recherchée, les moyens utilisés sont extrêmement simples, et les matériaux, la plupart existants sur place, peu coûteux.

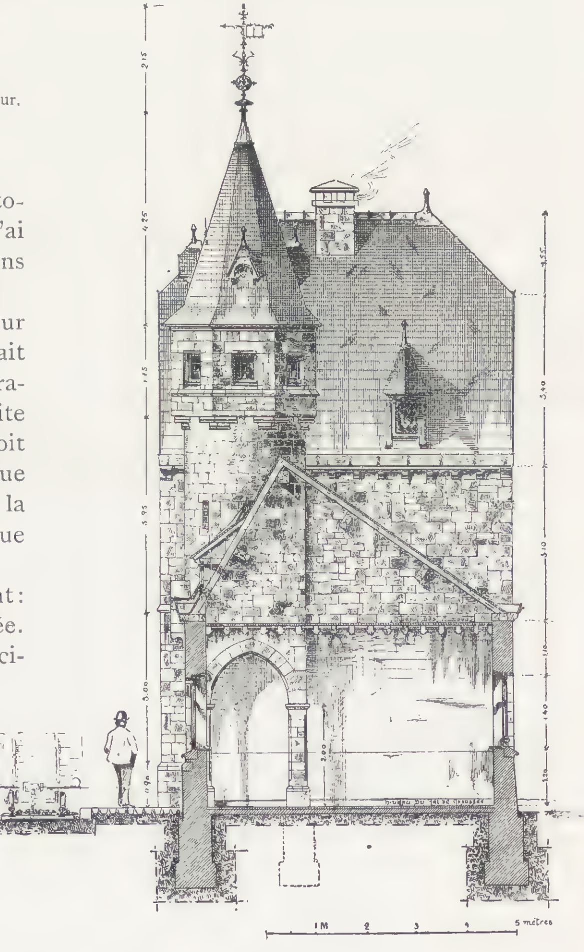
Signalons, entre autres détails qui méritent des éloges particuliers ou quelques réserves, les pignons. Nous n'avons guère caché autrefois notre peu de sympathie pour les gables à pans

encore sur nos contrées, au détriment du pittoresque et de la poésie ; c'est pourquoi j'ai essayé de faire œuvre d'art avec des moyens aussi simples que possible ».

Dans ces termes précédant son devis, l'auteur du projet indiquait l'endroit dont il avait fait choix et exposait la règle dirigeante de son travail. Cette gare est donc destinée à une petite localité de villégiature, et, dès lors, on conçoit un peu pourquoi, dans ces plans, le pittoresque a été poursuivi avec plus de recherche et la *ruralité* obtenue avec moins de simplicité que dans plusieurs autres projets.

Au reste le but visé a été sans doute atteint : cette petite station est gaie, riante, colorée. Au milieu du beau payasage doucement accidenté et verdoyant elle sera particulièrement bien en place.

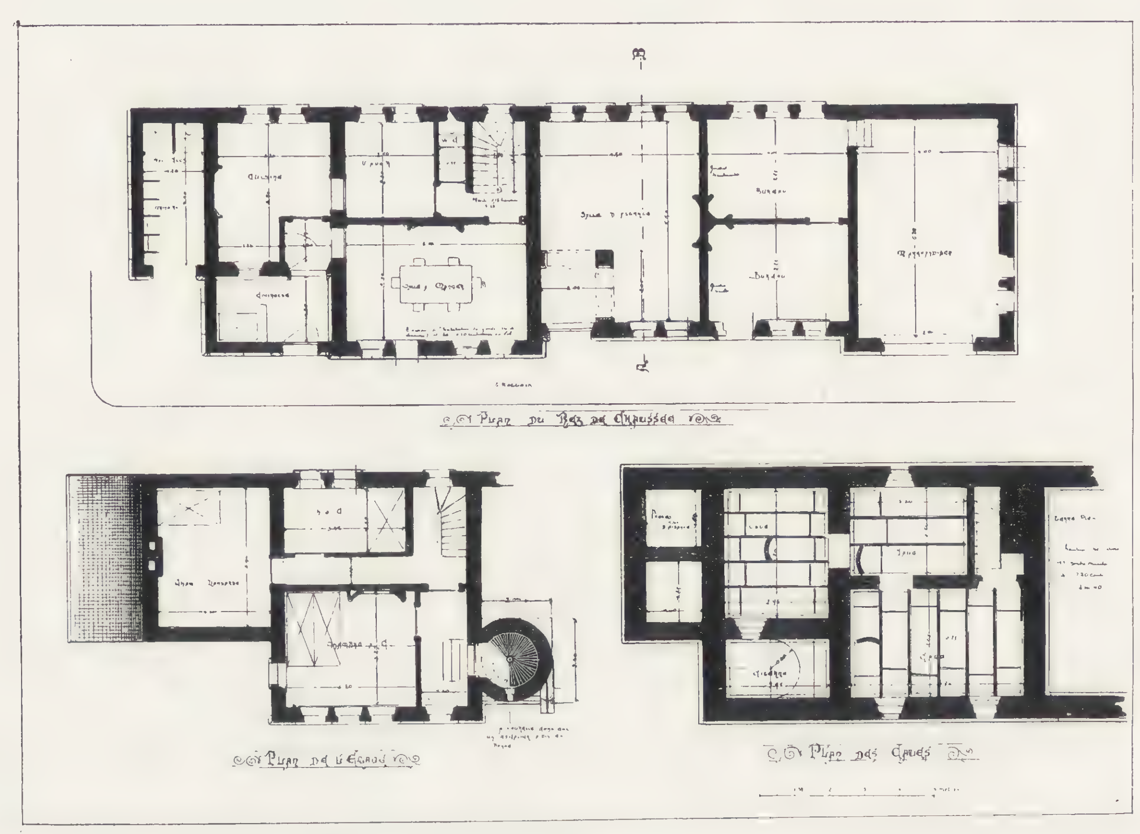
Les bâtiments du service proprement dits sont remarquables, à tous les points de vue : simplicité des moyens, aspect adéquat à la destination. On a reproché à l'habitation de ne pas faire corps avec la station et d'affecter l'importance exagérée d'une *villa*. Le premier point est affaire d'appréciation. Faut-il que les deux parties se confondent ? Je ne le pense pas, mais peut-être ceux qui vou-



PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL POUR LE PAYS DE LIÉGE. COUPE SUR LA SALLE D'ATTENTE. Arch. G. Fitschy.

ARCH. G. FITSCHY.

PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL
POUR LE PAYS DE LIÉGE. FAÇADE PRINCIPALE.



PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL POUR LE PAYS DE LIÉGE. PLANS

ARCH. G. FITSCHY.

de bois, parce que nous avons souvent constaté qu'en général ils s'accommodent mal avec notre système de construction national. C'est encore le cas pour les pignons latéraux. Mais celui de la station est d'une grande simplicité et produit un réel effet.

Nous n'aimons pas cependant la saillie trop forte qui lui est donnée. Sa hauteur rend peu efficace le rôle d'auvent qu'on a voulu lui faire jouer.

A moins d'être à côté des carrières — ici c'est peut-être le cas — nous ne saurions préconiser l'emploi de cet appareillage irrégulier du moellon qui n'a jamais produit ni un effet ni une utilité de plus. Dans des constructions d'une grande simplicité, des raisons d'une grande économie peuvent seules le légitimer.

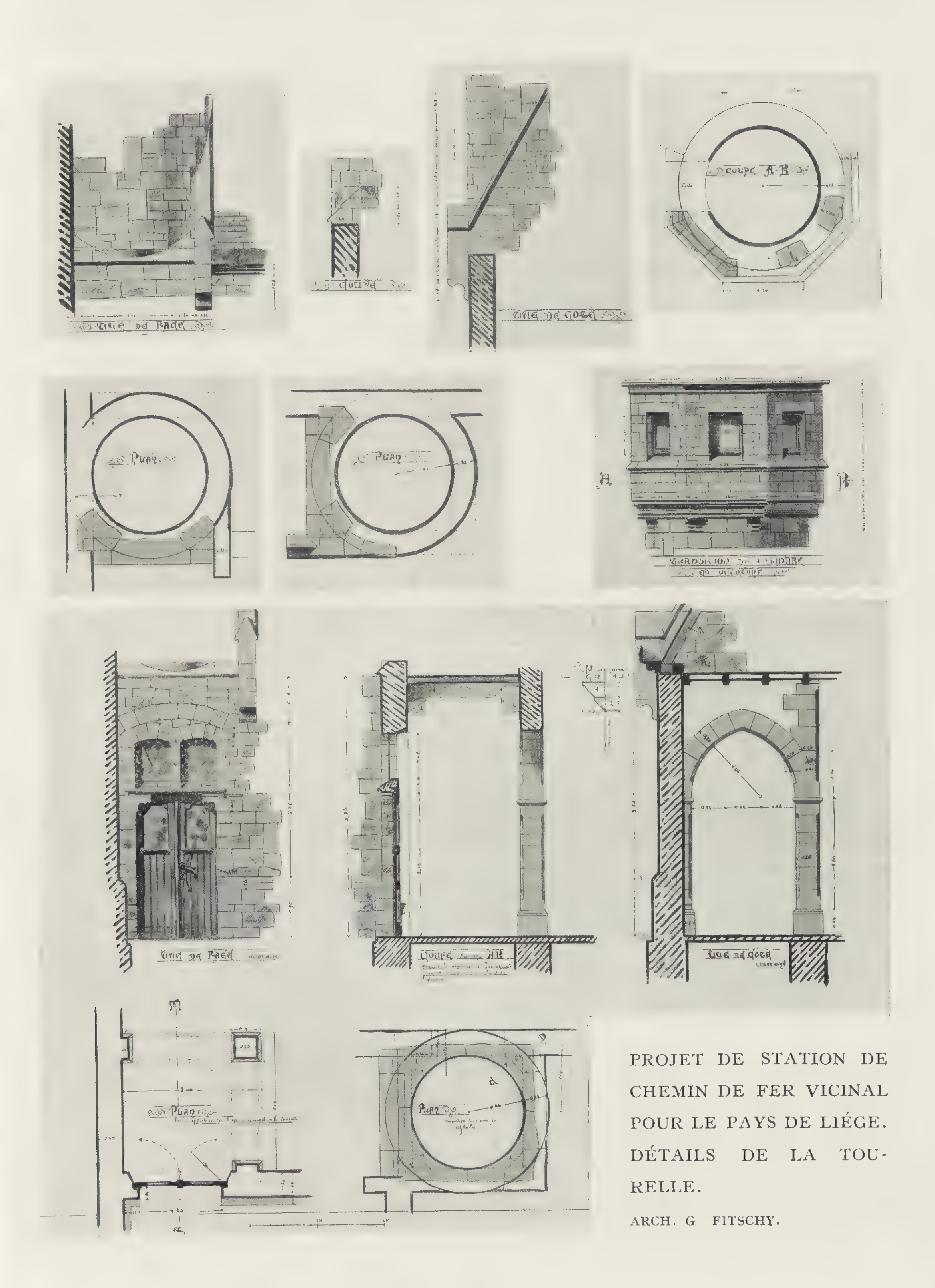
En résumé ce travail dénote chez son auteur beaucoup d'indépendance, un réel talent d'adaptation, un sens pratique très accentué et une science véritable de constructeur.

A. C.

TROISIÈME PRIX. Projet de M. G. FITSCHY, de Liége : *Allons-y quand même.*

Le plaisir que nous éprouvons en présentant ce projet à nos lecteurs est mêlé d'un certain regret. La gravure réduite que nous publions ne donne, en effet, qu'une idée imparfaite de la virtuosité de rendu de ces plans, dessinés à la plume (les élévations) ou crayonnés (les détails) de main de maître.

L'aspect de ce travail est éminemment artis-



PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL POUR LE PAYS DE LIÉGE. DÉTAILS DE LA TOURELLE.

ARCH. G FITSCHY.

PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL POUR LE PAYS DE LIÉGE. DÉTAILS.

ARCH. G. FITSCHY.

tique. Toutes les parties et l'ensemble sont d'un calme et d'une élégance frappants, tant ils sont peu communs. Nous voudrions, si la place nous le permettait, faire ressortir dans le détail ces qualités maîtresses de l'auteur du projet, dont le talent nous apparaît partout comme très délicat et possédant parfaitement le jeu de la construction simple et à effet.

Mainte localité des pays de Namur ou de Liége (dont ce projet résume si bien le caractère), où les moëllons se trouveraient à pied d'œuvre, pourrait s'estimer fière d'être dotée d'une gare aussi sérieuse que celle-ci.

Des puristes pourtant reprocheraient à l'architecte d'avoir donné beaucoup d'importance à l'escalier-touvelle qui dessert les mansardes, ainsi que certaines maigreurs dans le tracé des profils pour les consoles sous les linteaux des portes.

Il est à noter toutefois, en général, que, si cette station prend un aspect trop monumental, ce n'est que sur le papier. Un œil exercé ramènera de suite à leurs proportions exactes, les lignes nobles et nullement exagérées de ce travail.

Les détails dénotent un talent maître de son crayon et de son pinceau. — Nos félicitations et nos encouragements vont à l'auteur, sans réserves.

K.

Des circonstances imprévues nous empêchent de publier aujourd'hui les conditions du concours annoncé pour un projet de maître-autel d'église rurale.

Par contre, le mois prochain, le Bulletin invitera ses abonnés à concourir pour un projet d'église rurale.

Mille francs de primes seront attachés à la récompense des travaux premiers placés.

VARIA.

CONCOURS D'ARCHITECTURE POUR LE « PRIX DE ROME ». Le programme comportait un projet pour *Musée des arts décoratifs*.

Voici les impressions d'un rédacteur du journal *La Chronique*. Ces impressions sont aussi les nôtres, sauf, pourtant, que les chevaliers du tire-ligne sont loin d'être hors pair comme il le dit.

« On peut croire, dit-il, après avoir vu ces dessins si joliment mis en lumière, que dans les académies on dit aux étudiants : Ne vous préoccupez pas de ce qui a été édifié après les Grecs et leurs imitateurs les Romains; eux seuls ont fait de l'architecture ; tout ce qui n'est pas grec ou romain est ouvrage de barbares impuissants, et tout ce que vous aurez le malheur de concevoir en dehors des règles classiques sera considéré comme indigne...

» Oh ! les dessins sont bien tire-lignés ; c'est comme gravé à la mécanique et de nature à jeter la poudre aux yeux des spectateurs.

» Mais cherchez une qualité qui soit personnelle à l'un des concurrents : il n'y a là que l'effet de l'enseignement et de la mémoire ; pas un des architectes en herbe n'a réussi à se débarrasser des vulgarités scolaires : ce ne sont que colonnes, portiques, candélabres, grillages, dômes qui se rencontrent çà et là dans des constructions isolées. C'est presque aussi suranné et vulgaire que le palais du roi, auquel on aurait ajouté des fioritures et plus de relief. En un mot, dans leur masse, ces monuments, destinés aux arts décoratifs, ne veulent rien dire du tout. Mais que c'est donc dessiné !...

» Cependant, dans les autres arts, et en littérature, ce classicisme à outrance a été abandonné. On s'est aperçu qu'il y avait d'autres productions que celle de l'école de David; après Euripide et Eschyle, après Corneille et Racine, on a été obligé d'avouer que Shakespeare avait un certain talent. Raphaël, c'est très bien; mais il y a Rembrandt. Vinci est admirable, mais Rubens l'est également. Saint-Pierre de Rome est colossale et en même temps grandiose; mais que de cathédrales ogivales qu'on peut lui opposer, et qui sont d'une richesse et d'une variété magnifiques ! On cite la Madeleine, de Paris ; est-ce que Notre-Dame lui est inférieure ?

» On ne peut guère demander du neuf, surtout à des jeunes gens; mais on peut leur demander de ne pas suivre uniquement la voie la plus banale.

» Pour éveiller leur imagination, tenue en lisière par les formes poncives, il y aurait lieu de leur faire apprendre qu'il y a d'autres chemins que ceux qui mènent à Rome et en Grèce. »

Voilà une appréciation juste et courageuse.

Depuis des années on se demande pourquoi la direction de nos écoles d'architecture continue à exiger, pour cette épreuve finale, un pastiche d'Athènes ou de Rome. Est-ce un point du règlement qui l'exige ? Est-ce la Routine, cette vieille aveugle qui, s'apercevant que le monde tourne, se tient éperdument liée à une colonne antique, par crainte de se heurter à l'angle d'un contrefort ?

Que nos jeunes artistes qui doivent subir les exigences de cette vieille mégère sont donc à plaindre !

Parcourez le pays, voyez la multitude d'édifices qui se sont élevés pendant les vingt-cinq dernières années : hôtels de ville, églises, gares de chemins de fer, hospices, châteaux, hôtels, habitations privées, et cherchez où sont les administrations, les propriétaires qui exigent encore de leurs architectes du néo-grec. On veut de nos jours d'autre style que celui qui n'offre pour tous décors que quelques colonnes, groupes ou statues et des lanterneaux empruntés aux nécropoles.

Les divers projets du concours de Rome sont d'une banalité... hors concours. Tous ou presque tous ont des plates-formes qui font rêver aux

jardins suspendus de Babylone. La plupart aussi n'ont pour tout éclairage que quelques ouvertures ménagées dans des voûtes à courbes maladives et dont, à dessein, les artistes avaient laissé, en *rébus,* le tracé et les éléments de construction.

Non, disons-le franchement, cette architecture qui n'a jamais été celle de nos contrées du Nord est encore moins celle de notre époque. Un seul des concurrents, celui de l'Académie royale de Gand, dont le crayon est le meilleur, a montré un peu d'indépendance ; il s'est souvenu de la Renaissance, et, en partie du moins, il a coiffé son édifice, au dépens de l'unité, il est vrai. D'autres ont voulu y faire pénétrer la lumière par les côtés. Tous ont échoué sous le rapport esthétique et pour cause. Le problème ainsi entendu est insoluble.

Pourquoi ne pas laisser aux concurrents du prix de Rome le choix du style, des matériaux, l'air, la lumière, en un mot les éléments indispensables pour l'interprétation intelligente d'un programme comme celui dont il s'agit ? La ville de Cologne vient de terminer son *Musée des arts décoratifs*. Cet édifice n'est ni grec ni romain, il est en style rationnel ; il est fait à Cologne et pour Cologne.

Nous conseillons à nos professeurs d'Académies, avant de formuler encore de semblables programmes, d'aller le voir.

KARL.

ÉCOLES PROFESSIONNELLES. Il m'a été donné de parcourir les salles de *l'école Saint-Luc, à Liége,* dans lesquelles s'étalent, aux yeux des visiteurs, de nombreux travaux d'élèves.

Donner de cette belle exposition une analyse complète serait chose longue et difficile. Je me borne donc à un aperçu sommaire de quelques études les plus marquantes.

En architecture, nous avons admiré les dessins bien réussis de M. Edg. Thibeau, élève de 8e année, qui obtient (distinction rare) le grand prix, pour un projet d'hôtel de ville ; en 7e année, M. Hub. Dewandre, premier prix pour un projet de château. Même récompense, en 6e, à M. Philippart, pour un projet de restaurant, et, en 5e, à M. G. Fitschy, pour son projet d'école et de patronage.

Tous ces magnifiques travaux avec leurs plans, élévations, coupes, détails, bordereaux, devis, etc., font honneur aussi bien à ceux qui dirigent les études qu'aux artistes qui peuvent se glorifier d'en être les auteurs.

En décoration, que de travaux ! Meubles, orfèvrerie, sculpture, peinture, ferronnerie, etc. C'est l'idéal de l'école professionnelle des métiers d'art. Mais, comme pour l'architecture, je me contente d'attirer l'attention sur les travaux qui me paraissent les mieux réussis, et je mentionne ceux de MM. J. Herbillon, V. Pekel, J. Govaerts, L. Biazot, qui se distinguent par leurs progrès rapides ; V. Chabot et O. Willemes, tous élèves appelés à répandre au loin la renommée de leur excellente école.

A côté de cette belle exposition nous trouvons quelques meubles, statues et reproductions de travaux sortis des ateliers de MM. Laurent et Dujardin, ainsi que deux statuettes bien réussies, sculptées par V. Maréchal, grand prix de l'an dernier.

Il serait trop long de faire la description complète que mérite tout ce que j'ai eu l'avantage de voir, et je termine en offrant mes sincères félicitations aux professeurs et aux élèves de l'excellente école liégeoise de Saint-Luc.

Mes félicitations aussi aux plus jeunes ; leur talent promet à l'école de vaillants ouvriers pour l'avenir.

ALPHA.

Faute de place certains varia d'actualité ont dû être reculés au mois prochain.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. OCTOBRE 1902.

LA PIERRE D'EUVILLE ET DE LÉROUVILLE

'EMPLOI de la pierre blanche étrangère de *grand appareil* a donné lieu, en Belgique, à de graves mécomptes.

Il serait trop aisé de faire une longue nomenclature des façades de monuments dont, malgré l'âge peu respectable, il a fallu du temps réparer les outrages.

L'expérience doit être la principale conseillère dans le choix d'une pierre au point de vue de sa durée, de sa résistance à l'action de la gelée.

Une pierre demi-dure ou même tendre peut être moins gélive qu'une pierre dure ; telle pierre qui a résisté à tous les essais de laboratoire peut présenter des traces profondes de désagrégation après un laps de temps très court d'exposition aux intempéries ; telle autre pierre employée judicieusement dans la contrée où elle a été extraite peut s'y comporter d'une manière parfaite, alors que, utilisée dans un autre pays, elle donnera des résultats très peu satisfaisants.

La plus grande circonspection s'impose donc dans le choix d'une pierre de provenance étrangère ; l'on doit profiter des leçons du passé et exclure impitoyablement des façades de nos constructions les matériaux, parmi ceux qui donnent les garanties voulues au point de vue de la force portante, qui paraissent sujets à se détériorer sous l'action de la gelée.

L'architecte doit aussi se préoccuper de la tonalité de la pierre à mettre en œuvre et tenir compte non seulement de l'aspect à produire au moment de la pose ou peu de temps après la pose, mais de la patine qui s'y imprimera au bout de quelques années.

Ici encore l'étude des monuments existants donnera le plus souvent la clef du problème et fera donner la préférence à ces matériaux dont la gamme des tons s'harmonisera le mieux avec les tonalités du milieu où la construction sera érigée.

Ainsi, au point de vue architectural, le choix de la pierre dépend moins de la résistance à l'écrasement, puisque celle-ci est d'ordinaire plus que suffisante, que de la gélivité et de la patine.

Les questions des facilités d'extraction et de taille, des moyens de transport et de pose sont certes à considérer et, quoique des arguments sonnants parviennent presque toujours à les résoudre, l'architecte imbu de ses devoirs n'hésitera pas à en tenir compte et à diriger son choix en conséquence.

De l'avis général des architectes, des ingénieurs et des constructeurs, la *roche d'Euville* constitue l'une des pierres de grand appareil qui répondent le mieux à toutes les

conditions énumérées ci-dessus et dont l'emploi n'entraîne pas des dépenses extraordinaires ; d'autre part, la *roche de Lérouville,* surtout celle de la carrière de la *Mézangère,* jouit également d'une certaine réputation. Nous croyons donc de quelque intérêt de consigner les notes succinctes que nous avons prises lors d'une visite récente aux carrières d'*Euville* et de *Lérouville.*

Carrières d'Euville.

Les carrières d'Euville sont situées sur le territoire de la commune d'*Euville,* à 6 kilomètres de la station de *Commercy* (Meuse) et à proximité du canal de l'Est.

Il n'y a actuellement que deux exploitations de carrières à Euville, dont le plan ci-contre, dressé d'après celui de M. Henry, conducteur des ponts et chaussées, fait connaître la configuration et la position relative.

La première exploitation appartient à la commune d'Euville. Elle est donnée en location à la firme Fèvre et Cie. Cette

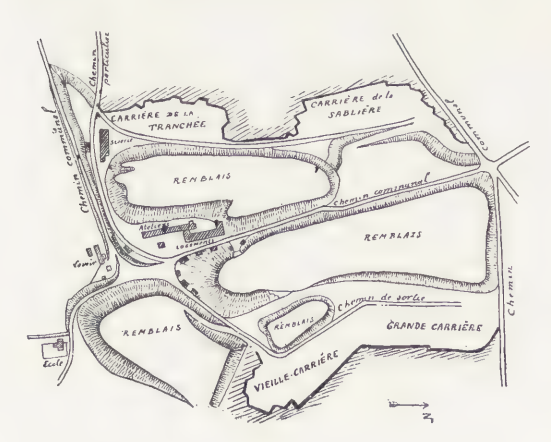


FIG. I. CARRIÈRE D'EUVILLE.

firme a son siège à Paris, rue Lafayette, et elle est représentée en Belgique par M. *A. Janssens,* à Anvers. Elle exploite les carrières dites *Vieille Carrière* et *Grande Carrière.*

La seconde exploitation appartient à la firme Civet, Pommier et Cie, dont le siège social est à Paris, rue de l'Aqueduc, et qui exploite elle-même ses carrières dites *Carrière de la Tranchée* et *Carrière de la Sablière.*

Cette firme est représentée en Belgique par M. *van Wylick,* à Bruxelles.

Les quatre carrières prénommées sont les *seules* d'Euville et occupent dans leur ensemble une étendue de près de 35 hectares.

Elles disposent de ports d'embarquement spéciaux fort bien outillés. MM. Fèvre et Cie en ont un notamment sur le canal de la Marne à la Meuse, à 1 k. 5 de la commune d'Euville.

MM. Civet, Pommier et Cie en possèdent plusieurs à *Commercy.*

Ces carrières occupent toutes deux un grand nombre d'ouvriers. MM. Fèvre et Cie utilisent à Euville 380 ouvriers, 50 tailleurs de pierre, 25 manœuvres et 6 chefs de chantiers. Le personnel est un peu moins nombreux chez MM. Civet, Pommier et Cie.

❧

L'exploitation des carrières se fait à ciel ouvert dans les flancs de la colline.

Les gisements des carrières communales sont dirigés vers le sein de la colline ; ceux des carrières Civet occupent le pied de celle-ci ; il est à remarquer que les bancs des carrières Civet ont une déclivité assez prononcée vers le bas. (Voir fig. 5 et 6.)

Au reste, la puissance des gisements est considérable et varie de 16 à 26 mètres avec des bancs d'une épaisseur de $0^{m}40$ à 8 mètres.

On peut se procurer couramment des blocs équarris de 1.50 × 3.50 × 1.50 ; une hauteur de 2 mètres n'est pas extraordinaire.

❦❦

Phot C. d. W.

FIG. 2. EUVILLE. LA « VIEILLE CARRIÈRE ».

FIG. 3. VUE DE LA « GRANDE CARRIÈRE ».

FIG. 4. LIMITE DE « LA GRANDE CARRIÈRE » ET DE « LA VIEILLE CARRIÈRE ».

La pierre saine repose sur une roche demi-dure ; elle est recouverte par des terrains rocailleux ou sablonneux dont la hauteur atteint jusque 16 mètres, ce qui nécessite des déblais très onéreux.

Fig. 4.

FIG. 5. EUVILLE. CARRIÈRES CIVET. Phot. C. d. W.

pierre à bâtir, en supposant que les déblais dont il est question ci - dessus soient effectués.

On remarque que le massif est divisé suivant sa hauteur par des failles naturelles à peu près verticales que l'on nomme *routes* et qui n'ont souvent que quelques millimètres de largeur.

Ces routes sont ou bien assez rapprochées les unes des autres ou bien distantes de 15 mètres à 30 mètres.

Dans le premier cas on fait l'extraction

La partie supérieure, sur une profondeur maxima de 2 mètres, peut s'enlever à la pioche et à la pelle, mais la partie inférieure doit être désagrégée au préalable au moyen de la poudre ou de la dynamite. (Voir fig. 8, prise au moment d'une explosion de mine.)

La délimitation entre la pierre franche et les roches sans valeur est, du reste, parfaitement visible et nettement tracée.

Voici maintenant comment se fait l'extraction de la

FIG. 6. EUVILLE. CARRIÈRES CIVET. VUE DU FOND. Phot. C. d. W.

par une série d'opérations que nous ferons connaître en quelques mots :

1° On *lève le banc.*

A cet effet on taille une *passée,* c'est-à-dire une tranchée horizontale suivant la ligne de démarcation du banc, laquelle aura été reconnue au préalable.

On y place des coins en acier, suffisamment rapprochés, sur lesquels les ouvriers frappent à coups de maillets jusqu'à ce que le banc soit détaché, c'est-à-dire *levé.*

A noter que l'on garantit les coins au moyen de *paumelles* en bois afin d'éviter qu'ils ne sautent hors de la passée sous l'action des chocs imprimés par les maillets ;

FIG. 8. EUVILLE. CARRIÈRES COMMUNALES. AU MOMENT DE L'EXPLOSION. Phot. C. d. W.

2° On *pratique des passées* verticales suivant la grandeur du bloc que l'on désire enlever ;

3° On *met le bloc détaché sur des boulets ou des rondins,* à l'aide de fortes pinces ou de leviers ;

4° On *enlève le bloc* avec une grue ou plus simplement on le jette au fond de la carrière en utilisant à cet effet des crics ou des vérins ;

5° On *ébauche le bloc,* avant de le livrer soit au port d'embarquement, soit au chantier de

FIG. 7. EUVILLE. CARRIÈRE CIVET DITE DE « LA TRANCHÉE ». Phot. C. d. W.

taille, à la scierie, à l'atelier de sculpture, etc., selon le cas ;

6° On *marque* les blocs suivant ce qui est exigé par la commande et on appose la marque d'origine qui est une *croix de Lorraine noire* pour les carrières communales et une *étoile à*

Fig. 9.

Fig. 10.

FIG. 9 ET 10. EUVILLE. CHANTIERS DE TAILLE DES CARRIÈRES COMMUNALES.

FIG. 11. LÉROUVILLE. CARRIÈRE DE « LA MÉZANGÈRE ».

cinq pointes, inscrite dans un cercle, le tout de couleur *rouge,* pour les carrières Civet, Pommier et Cie.

Quand les routes sont à une grande distance

Fig. 11. Phot. C. d. W.

l'une de l'autre et particulièrement quand on se trouve devant des bancs très épais, il devient impossible de réaliser le *levé* du banc.

Il est nécessaire dans ce cas de diviser le massif compris entre les routes par des passées verticales, appelées *enjarrots*, que l'on pratique au moyen de *trancheuses* mécaniques très puissantes.

Ces enjarrots forment alors des routes artificielles et permettent de résoudre le problème de l'extraction par les opérations décrites ci-dessus.

La pierre d'Euville appartient au terrain jurassique moyen, étage coralien.

Elle est formée d'*entroques* ou débris du pied et des branches de polypiers, appelés *encrines*, cristallisés et réunis par un ciment également cristallin.

C'est un calcaire dont l'aspect cristallin, miroitant et dur est assez caractéristique.

L'expérience a démontré que cette pierre n'est pas gélive. Cela peut être constaté à divers monuments anciens et notamment au château de Commercy même (XVII^e siècle), actuellement transformé en caserne.

Le poids spécifique est de 2,300 à 2,350 kilogrammes, la résistance à l'écrasement varie de 300 à 350 kilogrammes par centimètre carré.

La pierre d'Euville possède toutes les qualités d'une bonne pierre à bâtir ; elle se prête également bien à toutes les exigences au point de vue de la tonalité et de la patine, pourvu qu'elle ait été choisie avec discernement.

On distingue deux espèces principales de roche d'Euville, à savoir :

1° La *pierre de construction* proprement dite, dont la bonne qualité présente quelques veines du reste à peine visibles et quelques coquilles, et la seconde qualité contient des moies, des terrasses, des veines et des coquillages;

2° La *pierre de marbrerie* dont le grain ellipsoïdal est plus fin que celui de la pierre de construction et qui est exempte des défauts de celle-ci ; le ciment est plein et brillant ; rarement on y trouve des coquilles, exceptionnellement des coquilles étoilées.

Cette pierre peut servir aux travaux les plus soignés ; elle se polit même comme le marbre, surtout si l'on a eu soin de boucher les pores avec le mastic dit de *Dihl.*

Dans notre pays où la pierre blanche résiste si difficilement à la rigueur du climat, l'on ne devrait, à notre avis, employer d'autre Euville que la pierre de marbrerie dont les qualités rachètent le prix relativement élevé et que l'on peut se procurer en très grande quantité.

Mais les constructeurs, toujours à l'affût de bénéfices, fournissent dans bien des cas, en lieu et place de la pierre de marbrerie, de la pierre de construction et même, spéculant sur la bonne foi ou sur le manque de connaissances pratiques de l'architecte, ils n'hésitent pas à livrer des pierres bien moins recommandables, sinon des pierres plus ou moins mauvaises ou de qualité douteuse.

D'aucuns n'hésitent même pas, à ce que l'on nous a assuré, de contrefaire les marques d'origine des carrières d'Euville.

Dès lors des mesures préventives contre ces abus s'imposent ; nous ferons connaître

notre avis à ce sujet en guise de conclusion, après avoir décrit les carrières de *Lérouville*.

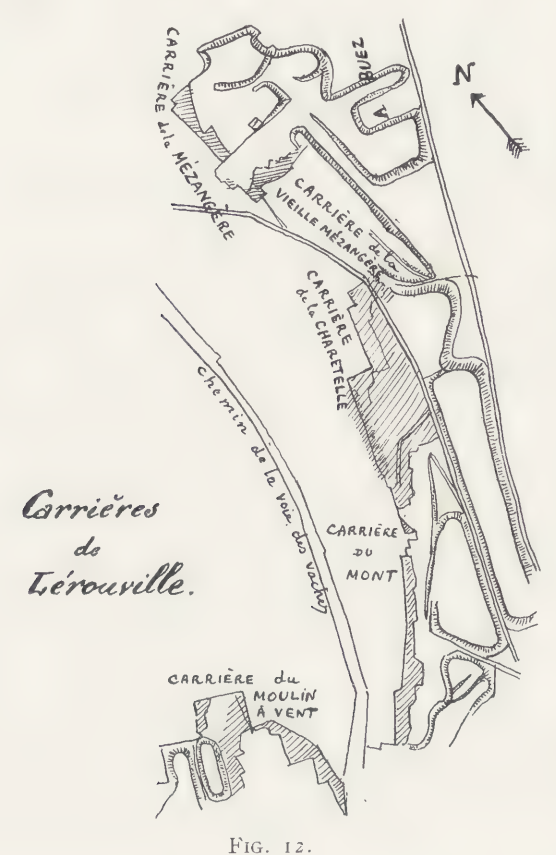


Fig. 12.

Carrières de Lérouville.

Les principales carrières de Lérouville qui sont renseignées sur le plan (fig. 1) et sur les deux plans ci-joints (fig. 12 et 13) sont exploitées par la société *Civet, Pommier et Cie*. Ainsi qu'on le remarquera, elles sont très importantes et s'étendent sur un front considérable.

A droite de la vallée on note les carrières de *Maillemont,* de la *Couleuvre,* de *Munot ;* à gauche on trouve celles de la *Mézangère,* de la *Charretelle,* du *Mont* et du *Moulin à vent.*

Nous avons visité les deux plus importantes, à savoir celles de *Maillemont* et de la *Mézangère.* Tandis que la puissance des bancs varie de 1 mètre à 4 mètres à Maillemont, elle ne dépasse pas 1 mètre à la Mézangère ; la hauteur du massif exploitable de cette dernière est de 20 mètres, soit de la moitié seulement de celle de Maillemont ; de plus la masse y est très fissurée, de telle sorte que les gros blocs de Mézangère sont presque introuvables.

Au reste l'exploitation de ces carrières se fait à peu près comme à Euville ; les facilités d'embarquement sont très grandes à raison du voisinage immédiat de la gare de Lérouville et d'un port sur le canal de l'Est.

La *pierre de Lérouville* est un calcaire à entroques, assez dur, blanchâtre, à ciment *crayeux,* ce qui la différencie de la roche d'Euville dont, nous le savons, le ciment est cristallin.

Elle est, en général, plus grossière et plus celluleuse que l'Euville.

Il y a deux espèces bien caractérisées de pierres à Lérouville :

1° La *pierre dite de Lérouville,* qui comprend *a*) la qualité ordinaire, donc la Lérouville ordinaire, et *b*) la Lérouville grise, qui, comme le nom l'indique, a une tonalité grisâtre ; cette qualité ne se trouve pas en blocs de plus d'un mètre d'épaisseur ; elle est plus dure que l'ordinaire ;

2° La *roche de la Mézangère* dont le *premier choix* présente des grains grossiers et

très irréguliers, quelques bivalves carbonatées et de petits vermicules ocreux et dont la *qualité ordinaire* se distingue par des grains grossiers plus réguliers et de nombreuses cellules remplies de parties plus tendres blanches et ocreuses.

La roche de la Mézangère a le ciment plus cristallin que la pierre dite de Lérouville et, à première vue, elle ressemble beaucoup à l'Euville, malgré l'aplatissement assez prononcé de ses grains; il faut une certaine expérience pour la distinguer de cette dernière avec toute certitude.

Il est fort douteux cependant qu'elle jouisse des mêmes qualités que l'Euville, notamment au point de vue de la non-gélivité.

Nous avons pu constater que des couvertures de murs, en pierre de Lérouville ordinaire, établies il y a dix ans à peine, étaient très dégradées; d'autre part, des personnes compétentes, que nous avons consultées au sujet de la conservation de cette pierre, nous ont recommandé la plus grande circonspection dans son emploi, notamment pour des membres d'architecture à arêtes vives ou placés en saillie.

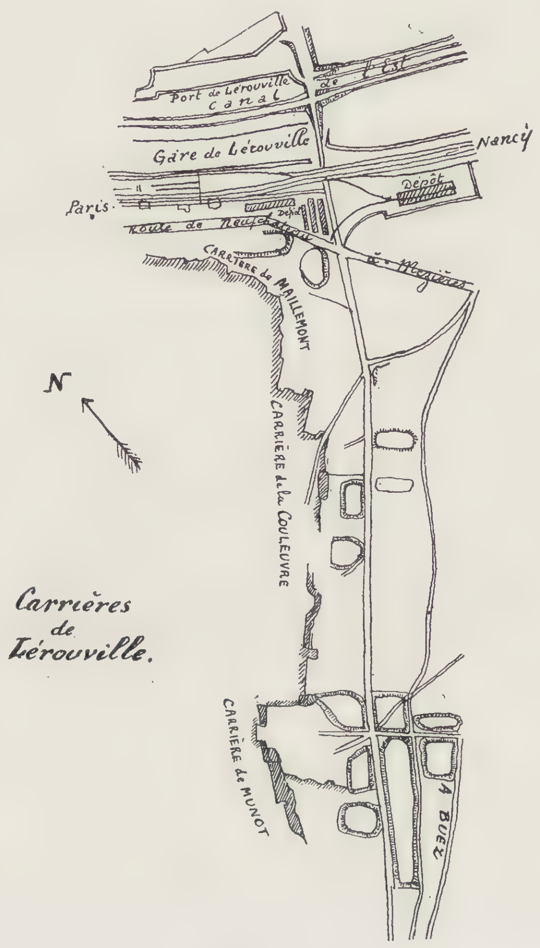


Fig. 13.

Que conclurons-nous de ce qui précède ?

Que la pierre de Lérouville ne peut entrer en lutte avec celle d'Euville; que la roche de la Mézangère, qui possède certes des qualités, ne peut être livrée en appareil assez grand.

Abstraction faite des caractères physiques de ces pierres qui permettront à un praticien de les distinguer plus ou moins facilement, il importe donc d'être fixé sur l'origine des pierres qui seront fournies pour une construction.

Or, nous l'avons vu, à Euville, il n'existe que les deux exploitations voisines de MM. *Fèvre et Cie*, d'une part, et de MM. *Civet, Pommier et Cie*, d'autre part, dont, on nous l'a affirmé, certains marchands ou détaillants peu scrupuleux n'hésitent pas d'imiter les marques et livrent à leur clientèle des pierres de prix inférieurs et d'autres provenances.

La marque d'origine appliquée sur les

*

pierres ne nous paraît pas donner les garanties voulues au point de vue de la qualité de la pierre, que nous voudrions, nous l'avons déjà dit, toujours voir de l'espèce « marbrerie ».

Il faudrait, semble-t-il, quand la construction est d'une certaine importance, procéder comme il suit :

On obligerait l'entrepreneur d'adresser sa commande de pierre brute à l'une ou à l'autre des carrières d'Euville.

Le double du bordereau de commande serait confié à l'architecte ou à son délégué qui se rendrait sur place et y ferait une réception provisoire des blocs au *fur et à mesure de l'embarquement*, en ayant soin d'apposer une contremarque sur les pierres sans défauts apparents et conformes, comme qualité, aux conditions imposées.

Le débarquement se ferait également sous la surveillance d'un délégué de l'architecte.

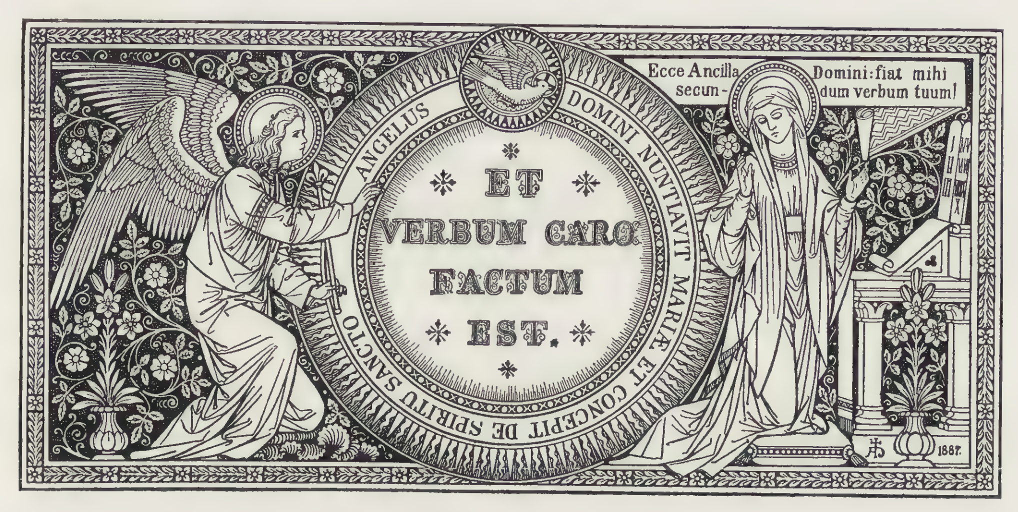
Les pierres seraient amenées directement sur le chantier de la construction à ériger, et, pour éviter toute nouvelle fraude possible, toute la main-d'œuvre pour la taille et la sculpture serait effectuée à pied-d'œuvre et non dans d'autres ateliers.

Les pierres taillées pourraient, si nécessaire, être marquées à nouveau.

Nous n'envisageons pas le cas de l'acquisition de pierres taillées aux carrières mêmes, parce que nous estimons que l'on doit laisser aux travailleurs belges le bénéfice de la main-d'œuvre que nécessitent la taille et la sculpture ; le prix de cette main-d'œuvre constitue d'ailleurs la grosse part dans le prix de revient de la pierre.

Les moyens que nous préconisons garantiraient non seulement contre toute fraude d'origine, mais ils écarteraient, par le fait même d'une première réception, de multiples entraves à la marche régulière des travaux.

A. v. H.



FR. MAX SCHMALZL, RÉDEMPTORISTE.
D'APRÈS UNE GRAVURE DU MISSALE ROMANUM DE FR. PUSTET.

L'ANNONCIATION [1].

AVEC le milieu du XIXe siècle, un souffle de vie nouvelle semble avoir été communiqué à l'art religieux.

Aujourd'hui, il est permis de dire que le matérialisme bat en retraite. Malheureusement, un idéalisme malade semble vouloir prendre sa place, malade de langueur, condamné sans aucun doute à une courte existence, mais capable néanmoins de causer de grands troubles dans l'esprit des artistes et du peuple.

Poussés par un courant irrésistible qui ramène l'art à l'observation de ses règles véritables, certains artistes, et des plus grands, sentent le besoin d'élever, surtout dans la conception des grands sujets religieux, leur pensée au-dessus de la matière. Mais, sans la foi chrétienne ou bien sans assez de foi chrétienne pour atteindre jusqu'aux sommets vers lesquels ils tendent, leur esprit reste en balance dans un idéalisme intermédiaire, entre ciel et terre, c'est-à-dire, souvent, dans les nuages.

Leur état d'âme est malheureusement commun à trop de personnes qui prennent pour de la piété cette langueur. Ne sommes-nous pas au temps où, suivant l'expression typique d'un médecin, les pâleurs maladives ont pris la place de la beauté ? Toutes les œuvres d'art que le goût actuel considère comme belles portent dans une certaine mesure l'empreinte de l'esprit flottant de leurs auteurs.

Le mal est profond : ce ne sont pas seulement les formes extérieures qui sont malheu-

(1) Voir livraison 3, page 65.

CROQUIS D'APRÈS UNE COMPOSITION DE JOHN RUSTIN. ÉCOLE ANGLAISE.

reuses, c'est par le fond même que nos œuvres modernes manquent absolument.

Un mystère aussi élevé que celui de l'Annonciation, et que la foi seule peut faire admettre, doit nécessairement réunir, lorsque l'École contemporaine s'occupe de le représenter, tous les défauts de cette École. Pour celle-ci, l'Annonciation est devenue une scène poétique que chacun traite à son gré en l'entourant des accessoires que fournit une imagination plus ou moins féconde et qui peut se placer dans le milieu le plus propre à produire de l'impression.

Peut-il être question de sentiment religieux lorsque l'on ne se préoccupe plus même de demeurer respectueux? On en est venu à traiter ce sujet moins dignement que les sujets mythologiques. Depuis longtemps, hélas ! l'artiste moderne s'évertue à mieux comprendre les seconds.

J'ai vu, dans une soi-disant exposition d'art religieux, notre sujet représenté de manière franchement ridicule : la Vierge — une enfant — se promène dans une attitude mélancoliquement rêveuse, par des jardins fantaisistes. Un jeune homme quelconque dont rien ne définit le rôle la salue. Et c'est cette rencontre tout au plus injurieuse, tout au moins absurde, que, sur le cadre, une indispensable légende qualifiait de « Salutation angélique ».

J'en ai vu de pires, qui étaient blasphématoires et dont je préfère ne point parler.

Des peintres anglais plongés sans doute encore dans l'hérésie — et cela les excuserait quelque peu — ont fait de l'apparition angélique un rêve et de la Vierge une hallucinée. Une des plus tolérables parmi ces représentations montre Marie sous les traits d'une jeune fille assise à son métier, mais sa main semble arrêtée et son esprit emmené loin du travail, à en juger par son regard vaguement fixé sur un horizon indéfini. La compagnie de sa mère, assise à ses côtés, lui est indifférente ; sainte Anne paraît inconsciente de ce qui se passe : de l'ensemble et de tous les détails de ce tableau ressort l'intention du peintre d'exprimer que l'apparition angélique n'existe que dans l'imagination de Marie. Devant celle-ci un jeune enfant enveloppé de ses ailes, rêveur lui aussi et sans action, pose la main sur une branche de lis jaillissant d'un vase auquel plusieurs énormes volumes servent de piédestal. Au pied de la Vierge une palme et une branche d'épines entrecroisées. A l'arrière plan de la terrasse où se passe la scène, saint Joseph émonde la vigne, et sur celle-ci une colombe auréolée se repose. C'est le Saint-Esprit.

Ce tableau a été prôné par des critiques catholiques comme un exemple de l'union de la tradition chrétienne au symbolisme religieux et à la liberté artistique moderne ! J'y cherche en vain quelque respect sincère pour nos saints ; mais j'y trouve du scepticisme, pour ne pas dire plus, à l'égard des croyances que nous vénérons.

On peut voir encore des tableaux anglais où l'Annonciation est rendue de façon plus étrange. La Vierge, une toute jeune fille, se dresse sur son lit, comme sous l'effet d'un songe ou d'un brusque réveil, et ses yeux, exprimant une surprise exagérée, sont fixés sur un jeune garçon debout au pied du lit, une branche à la main.

D'APRÈS UN TABLEAU DE J. E. BULAND.
ÉCOLE FRANÇAISE.

On peut faire une observation concernant l'habitude des artistes modernes de représenter la Vierge sous les traits d'une très jeune enfant. Pourquoi cela ? Est-ce pour mieux affirmer sa virginale pureté ? Le motif n'est pas suffisant et c'est perdre de vue son immaculée conception et sa prédestination divine. N'est-ce pas diminuer le mérite de sa vertu ? C'est s'exposer enfin à fortifier indirectement la thèse odieuse de l'hallucination et de l'inconscience de Marie.

Mais détournons nos regards des écœurantes productions de certains artistes de

F. MULLER.
ÉCOLE ALLEMANDE.
Phot. de la phot. Ges. de Berlin.

notre temps. Elles ne peuvent étonner personne; peut on exiger d'un incroyant une œuvre d'inspiration aussi merveilleuse, d'un charnel des expressions où la pureté seule doit dominer, d'un orgueilleux des attitudes parlantes d'humilité et de respect ? Cette scène céleste ne se découvre pas aux humains sans convictions religieuses ; il faut, pour entreprendre de la reproduire, être un chrétien sincère et un chrétien pratiquant.

Avant de bien traiter un sujet biblique l'artiste doit se pénétrer de la description des livres saints, après s'être efforcé d'en bien saisir l'esprit, et ne pas s'écarter des indications qu'ils renferment. En second lieu, si cette description, comme il arrive fréquemment, est insuffisamment détaillée il doit la compléter dans le même esprit religieux et avec la dignité convenable. Les personnages seront représentés avec les sentiments qui ont dû être les leurs, à savoir, dans l'espèce : la Vierge exprimera l'humilité, la pureté, l'obéissance, la crainte dans la mesure qui revient à chacune de ces impressions; l'Ange, ambassadeur divin, doit posséder sur ses traits et dans son attitude une sereine gravité et un grand respect.

Si les sentiments religieux sont fréquemment travestis dans le rendu de notre sujet il en est de même des indications qui découlent directement de l'esprit et même de la lettre des livres saints. Ce que nous avons dit tout à l'heure en parlant de l'école contemporaine a suffi pour le démontrer.

On prétexte que la description de l'Évangile est bien incomplète. Il nous semble, au contraire, que, dans sa grande concision, le récit biblique retrace à grands traits mais clairement ce que nous devons savoir.

L'évangéliste saint Jean raconte : L'ange étant entré chez elle lui dit : « Je vous salue vous qui êtes pleine de grâce, le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes ». A ces paroles de l'ange elle se troubla et elle songeait à ce que voulait dire cette sorte de salut. « Ne craignez rien, Marie, lui dit l'ange, vous avez trouvé grâce devant Dieu ».

Ces paroles et celles qui suivent, concernant l'objet de la mission de l'ange Gabriel et la soumission de la Vierge, sont suffisantes pour rendre possible à nos artistes la représentation de ce mystère, comme

ÉCOLE DES MOINES DE BEURON
D'APRÈS LE CARTON D'UNE PEINTURE MURALE
DE L'ÉGLISE ABBATIALE D'EMAÜS.

ROBERT DE PAUW. — Monastère de Berlaimont, à Bruxelles.

elles ont suffi incontestablement aux artistes du passé.

Combien de fois ne voit-on pas aujourd'hui la Vierge et l'Ange mis en présence au milieu d'un jardin, à la fontaine, etc... A tort nos peintres trouvent ces cadres plus poétiques alors qu'ils s'écartent en tous points des données évangéliques : « L'ange étant *entré chez elle* ». Quelle est d'ailleurs l'attitude préférable au personnage principal dans le moment le plus grand et le plus saint que sonnèrent les heures du temps ? Celle de puiser de l'eau, de se promener en un jardin ou celle de l'oraison ? Il n'y avait certes pas d'occupation plus convenable que celle de la prière, qui rapproche l'homme de Dieu ; n'est-ce point au sortir de la prière que l'âme est mieux disposée aux grandes décisions, aux actes importants ? La tradition artistique, conforme à la tradition et à l'esprit de l'Église, n'a jamais failli à le reconnaître. Toujours elle a représenté la Vierge dans l'attitude recueillie de l'oraison. Le travail corporel et servile lui a apparu peu propre à l'heure des communications célestes. Très souvent, il est vrai, pour idéaliser la mise en scène, les peintres anciens entourent les personnages d'un endroit fleuri, sorte de jardin ; mais dans ce cas la Vierge est recouverte d'un dais ou d'un baldaquin qui n'est rien autre, en somme, que la traduction stylisée de sa demeure.

Cette représentation se rencontre surtout dans les œuvres italiennes et s'explique d'autant plus aisément qu'elle est compatible avec le climat de cette contrée. Si dans les froids pays du nord les artistes font se dérouler la scène dans un intérieur parfaitement clos, cette différence ne fait que marquer davantage l'unanimité constante de toute l'École ancienne dans l'observance du texte.

Abrégeons ces dissertations pour nous hâter de constater qu'il est cependant une École d'art moderne dont les adeptes sont demeurés fidèles aux règles traditionnelles. A côté du progrès de l'idéalisme mauvais l'idée catholique a fait de plus notables progrès encore.

Son triomphe exigera encore bien des combats : aux artistes à s'efforcer de produire des œuvres belles et vraiment chrétiennes ; aux catholiques à soutenir leurs artistes : il ne faut pas encourager le mal. On entend dire que les peintres et les sculpteurs religieux ne sont fréquemment que des

artistes médiocres. Ainsi formulée cette affirmation n'est qu'une erreur ou une exagération ; mais, en toute hypothèse, un artiste médiocre mais vraiment chrétien me semble préférable à un talentueux blasphémateur.

En fait, d'ailleurs, cette parole n'émane que de la mauvaise volonté, et l'art religieux ne fera que trouver des adeptes de plus en plus nombreux et capables, au fur et à mesure que des écoles et des ateliers nouveaux s'efforceront de répandre ses principes.

L'Allemagne la première nous a montré un effort notable. Quoique se rattachant encore aux principes naturalistes elle a produit des œuvres relativement belles. L'Ecole bénédictine ensuite a uni de remarquable manière le classicisme de ses formes à la grandeur moyenageuse des sentiments et des idées Elle continue à fleurir, elle progresse dans sa sereine sphère d'action et les œuvres qu'elle produit sont vraiment grandes. Enfin à notre École flamande chrétienne, également très spiritualiste, nous sommes redevables de nombreux artistes et du réveil de l'art chrétien dans notre pays.

Ces écoles modernes sont toutes demeurées attachées aux données de la tradition et de l'Écriture.

Déjà Fréd. Overbeck (1789-1869) peignit plusieurs Annonciations qui révèlent à un degré inégal un retour à la véritable peinture religieuse. Mais ses successeurs ont réalisé sur lui de considérables progrès. C'est ainsi qu'Édouard Steinle nous a laissé une Annonciation où la pureté du sentiment égale l'élégance de la forme et la grandeur du dessin ; elle dépasse à ce dernier point de vue l'œuvre charmante de Fr. Müller que nous reproduisons ici. Cette dernière composition est empreinte de beaucoup de douceur et de piété ; la Vierge spécialement est d'un beau mouvement, mais l'ange a moins de vie.

EXTRAIT D'UN PROJET DE VITRAIL
POUR LA COLLÉGIALE DE DINANT, PAR LADON.

L'École de Beuron a créé une représentation pleine de grandeur dans sa correcte simplicité. Elle montre la Vierge debout, enveloppée d'un manteau aux plis souples et légers, et d'une beauté toute antique; son geste plein de vérité concorde parfaitement avec le calme expressif du visage; l'ange n'est pas moins beau : il annonce le message dont il est porteur avec une gravité respectueuse, et l'expression de ses traits s'harmonise admirablement avec la justesse de

LADON. CARTON D'UN VITRAIL POUR L'ÉGLISE DE LEBBEKE.

son mouvement. Au point de vue décoratif, l'ensemble est également bien conçu : l'artiste a entouré ses personnages à la manière méridionale dont nous avons parlé plus haut ; c'est ce qui convenait bien aux formes classiques. En résumé, l'élévation du sentiment jointe à la perfection plastique font de cette œuvre un type de beauté. Le moyen âge a rarement dépassé cette composition remarquable de l'art renaissant de notre époque ; il ne manque à cette dernière que plus de vivacité dans le mouvement pour atteindre au niveau des productions du XIII^e siècle.

Avec un moindre souci de la grande correction classique, l'École des artistes chrétiens flamands, née sous l'impulsion du baron Béthune, nous fournit d'intéressantes interprétations de l'Annonciation. Un charmant triptyque de M. Robert de Pauw, appartenant au monastère des dames chanoinesses de Berlaimont, nous en donne l'exemple. Tout en restant bien moderne l'œuvre est traitée dans les traditions de l'école flamande. Elle produit un effet très décoratif. En la comparant à l'œuvre de Fréd. Müller nous remarquons qu'avec autant de *naturel* l'artiste a moins de *naturalisme* dans les formes et qu'il a obtenu un caractère plus religieux et un ensemble plus décoratif. Cette œuvre est traitée avec une grande assurance ; l'attitude de la Vierge est particulièrement heureuse, la composition entière est très gracieuse et un brillant coloris achève de lui donner grand effet.

Avec le relèvement des arts appliqués, corollaire des progrès de la nouvelle École chrétienne, l'Annonciation est devenue un sujet fréquemment traduit dans tous les genres de décoration. C'est ainsi que la peinture sur verre l'a rappelée sur de nombreux vitraux d'églises. Voici un croquis de M. Ladon, l'un de nos meilleurs verriers. Il représente un des trente-six groupes et des trente-six figures qui entrent dans la composition de l'immense verrière de Dinant, la plus grande du pays (1). Ce croquis traite le sujet avec beaucoup de grandeur et un sens rare des besoins décoratifs propres au vitrail. Le carton d'un des

(1) Le placement de cette verrière vient d'être terminé.

vitraux exécutés tout récemment, par le même artiste, pour l'église de Lebbeke nous montre encore notre sujet traité avec beaucoup de talent dans le style de la Renaissance. On remarquera comment M. Ladon, en faisant la part convenable aux exigences archéologiques, a su accommoder les formes d'une époque, qui marqua la décadence de l'art religieux, avec la dignité, la correction et l'expression souhaitées par les règles iconographiques.

La statuaire nous a déjà souvent donné de beaux exemples de l'Annonciation. Un jeune artiste liégeois, M. Victor Maréchal, exposa en 1901, à l'école Saint-Luc de Liége, un haut relief qui ne manque pas d'intérêt. Si quelques restrictions sont à faire quant à l'attitude un peu figée de l'ange et à quelques points de détail, ce sont là péchés de jeunesse. Ils enlèvent à l'œuvre un peu de finesse, mais son ensemble est pieux, et la Vierge surtout possède de la grâce et de l'expression. Ce travail promet beaucoup pour son jeune auteur.

Un artiste viennois, le professeur Klein, a fait traduire plusieurs fois par le burin ses compositions de l'Annonciation pour l'illustration de livres liturgiques. Une de ces gravures reproduite ici montre la force et la grandeur de tracé du maître allemand; le seul reproche qu'on lui ait parfois adressé est celui d'un peu de rudesse. Le Frère Max Schmalzl, son élève, a continué son œuvre et nous possédons de lui plusieurs sujets pour la gravure sur bois. Sa manière tient beaucoup de celle du maître, mais il est apparent qu'elle ne possède plus la grandeur ni la sûreté de ce dernier. Les travaux plus récents du Frère Schmalzl montrent encore plus de grâce et de douceur, mais perdent en force. Toutefois ses gravures sont remarquables et dénotent beaucoup d'instinct décoratif. Dans toutes leurs œuvres ces deux artistes font preuve d'une fidélité entière aux traditions de l'Église et aux traditions de l'art, mais il ne ressort pas moins de leurs compositions que le respect des coutumes anciennes est conciliable avec beaucoup d'originalité.

Cet examen des œuvres de quelques artistes nous démontre que le meilleur moyen de ne point s'égarer dans les nuages de l'idéalisme ni dans les bourbiers du matérialisme consiste à renouer la chaîne des traditions.

La chose est possible ; cette chaîne a été

V. MARÉCHAL. BAS-RELIEF.

FR. KLEIN. D'APRÈS UNE GRAVURE DU MISSALE ROMANUM, DE PUSTET.

renouée. En joignant à l'exposé des œuvres anciennes l'exemple de quelques bonnes productions modernes nous avons voulu démentir ceux qui affirment en paroles ou en œuvres que les vieilles données religieuses sont mortes avec le vieil art et que l'art religieux ne revivra qu'à la condition de se laisser remorquer par toutes les fantaisies des imaginations contemporaines.

Au contraire, pour conclure, répétons-le aux artistes que leur éducation et leur conviction rendent capables d'un vrai sentiment religieux : Le secret d'un retour à l'art chrétien réside dans l'étude des traditions anciennes qui n'exclut pas ce qu'il y a de bon dans la nouveauté et la personnalité.

Et, avant tout, il importe, dans la composition des sujets religieux, de revenir à la dignité. Ce sentiment est la clé de toute composition religieuse supportable, et toutes les décadences partent du jour où ce sentiment se perdit. Cette dignité doit exister dans le cadre autant que dans l'attitude et dans l'expression de chaque personnage. Elle fera que la douceur, l'élégance ne deviennent pas de la miévrerie et de la langueur, que la grandeur ne se transforme pas en *théâtral,* qu'un détail d'originalité ne tombe pas dans le grotesque.

Ce qui précède et la comparaison des diverses reproductions que nous avons données auront suffi à faire voir comment cette qualité peut se manifester dans le rendu des figures essentielles de l'Annonciation.

Il en est de même pour certains personnages qui font partie de la scène sans y jouer un rôle indispensable.

Dieu le Père, par exemple, lorsqu'il y intervient, doit réunir tous les soins de l'artiste. On l'entoure parfois de chérubins. Cela est juste ; ce n'est pas nécessaire. Mais il faut lui accorder une place honorable dans le tableau. Cette intervention du personnage divin est une fiction : pour rendre la scène humaine plus explicite le peintre ouvre le ciel. Il montre ainsi aux yeux du spectateur des acteurs invisibles à la terre. Rien ne s'oppose donc à ce qu'on leur donne une interprétation franchement conventionnelle et que, pour leur faire dominer la scène, on les renferme dans une zone distincte.

Il faut cependant se garder de faire comme certains artistes anciens. Ainsi Fra Angelico (couvent Saint-Marc, à Florence) représente le Père Éternel bénissant, dans un médaillon sculpté au tympan extérieur de la maison de la Vierge. L'entorse au naturel ne nous choque pas parce que le rapprochement a sa signification ; mais le

défaut de respect et de dignité est choquant.

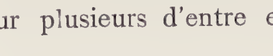
On s'en convaincra en revoyant le tableau de Van der Goes (1) qui tailla dans la muraille la scène du *premier péché*. Loin d'offusquer, ce procédé nous apparaît comme original et bien trouvé, précisément parce qu'il provoque le contraste, en mettant le sujet comparé hors du sujet principal, tandis qu'Angelico jette hors de la scène un personnage qui doit y intervenir en place honorable ou en être écarté absolument.

La même chose sera observée à propos de l'autre personne divine, le Saint-Esprit, qui presque toujours figure dans l'Annonciation sous les traits de la colombe. Il faut donner à celle-ci une dimension convenable et ne pas la ramener à un oiselet insignifiant. Il s'agit ici d'un symbole qu'il vaut mieux abandonner que représenter sans effet.

Que dire de l'abus des peintres modernes et même de certains anciens déjà asservis au naturalisme qui représentent la colombe pénétrant par la fenêtre ? De là à poser l'oiseau sur une branche, comme le fait John Ruskin, il n'y a qu'un pas, la notion du symbole étant dans les deux cas perdue de vue. La force de l'usage seule a tenu les premiers plus près des figurations primitives et justes.

Enfin, il n'est pas nécessaire de dire que tous ces personnages divins et saints doivent être auréolés ou nimbés comme le veut la bonne iconographie chrétienne.

En dehors des personnages il y a des objets accessoires qu'on peut introduire dans le tableau. Nous nous sommes expliqué déjà sur plusieurs d'entre eux en parlant du



FR. MAX SCHMALZL. D'APRÈS UNE GRAVURE DU BREVIARUM ROMANUM DE PUSTET.

cadre général de la scène. Ainsi, par exemple, le banc, le prie-dieu, le livre, l'ameublement, le jardin peuvent être la conséquence de l'attitude orante que l'on donne à la Vierge dans l'intérieur de sa demeure. On peut être plus ou moins sobre de ces accessoires, mais plus est généralement le mieux. Évitons, par exemple, de mettre le lit. Son usage n'entre dans l'école flamande qu'avec la décadence. C'est une façon excessive d'exprimer la parole de l'Évangile : L'ange entra *chez elle*. On peut, sans aller jusque là, figurer le *home*.

En fait, la sobriété dans les détails est la garantie de la dignité et de la grandeur.

L'usage, la destination, la nature du travail devront à cet égard être consultés, une peinture décorative ou une miniature, une sculpture ou une orfèvrerie étant susceptibles et obligées d'user de moyens différents pour l'effet de la mise en scène.

(1) Voir page 71, livr. 3.

Disons toutefois que rien n'empêche de considérer toujours la valeur symbolique que tel ou tel accessoire peut revêtir. Au sujet du lis, par exemple, nous préférons beaucoup le voir au pied de la Vierge que dans les mains de l'ange : en quoi la signification de cette fleur se trouve-t-elle précisée par ce geste ? En rien. A la vérité cette branche est une déformation du bâton que l'ange tient primitivement. On voit souvent, en effet, cette fleur figurée à la fois entre ses mains et dans le vase, posé à terre.

Il est d'autres accessoires qu'on ne peut éviter : ce sont les figures, les armes ou les signes de personnages étrangers au sujet mais non à sa reproduction : donateurs, bienfaiteurs, artistes, etc.

Ils ne doivent pas être confondus dans la scène, mais placés à l'écart, au bas du tableau, en spectateurs. Leur raison d'être sera ainsi bien précisée. On ne peut, dès lors, blâmer leur présence ; elle est aussi justifiée qu'une inscription ou la signature de l'artiste. On comprend de la sorte qu'on leur donne des proportions plus petites que celles des personnages du sujet lui-même.

Il en va encore de même pour les phylactères. Dans une scène comme celle-ci ils sont particulièrement autorisés. L'acte représenté peut, aux yeux de l'ignorant, manquer de précision. Le phylactère lui apprend donc le sens de la visite angélique, explique l'attitude des personnages, tandis qu'aux yeux de l'artiste ces banderoles décoratives peuvent produire un jeu de lignes très agréable et qu'à tout chrétien leur inscription rappelle les paroles merveilleuses du premier mystère de sa religion.

L. G.

MONTALEMBERT.

UNE PAGE D'HISTOIRE ET DE MORALE.

Discours prononcé à la distribution des prix de l'école Saint-Luc de Bruxelles.

MESDAMES ET MESSIEURS,

L'HONNEUR, très hautement apprécié, de porter la parole devant votre brillante assemblée est uniquement dû à l'admiration que je professe pour les écoles Saint-Luc, pour leurs travaux, leur influence chaque jour grandissante dans notre pays et le dévouement des chers Frères qui président à leurs destinées. Sans chercher d'autre raison d'être à la présence d'un étranger, d'un inconnu au milieu de vous, veuillez donc n'attendre de sa parole ni aperçus nouveaux, ni savantes théories artistiques, ni même des excuses sur son incompétence technique. Au risque de vous surprendre et de tromper votre attente, je ne vous apporte qu'une simple page d'histoire et de morale.

L'histoire, la voici, aussi brièvement que possible, d'après un ouvrage bien connu (1).

Le 19 novembre 1833, un voyageur, un jeune homme de 23 ans, arriva à Marbourg, ville de la Hesse électorale, située sur les bords charmants de la Lahn. Il s'y arrête pour étudier l'église gothique qu'elle renferme, célèbre

(1) Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie.

à la fois par sa pure et parfaite beauté et parce qu'elle fut la première d'Allemagne où l'ogive triompha du plein cintre dans la grande rénovation de l'art au XIII^e siècle. Cette basilique porte le nom de sainte Élisabeth, et il se trouva que ce jour là était le jour même de sa fête. Dans l'église aujourd'hui luthérienne, comme toute cette contrée, on ne voyait aucune marque de solennité ; seulement, en l'honneur du jour, et contre l'habitude protestante, l'église était ouverte et de petits enfants y jouaient en sautant sur les tombes. L'étranger parcourut ces vastes nefs désertes, mais jeunes encore d'élégance et de légèreté. Il vit, adossée à un pilier, la statue d'une jeune femme en habits de veuve, au visage doux et résigné, tenant d'une main le modèle d une église, et de l'autre faisant l'aumône à un malheureux estropié. Plus loin, sur les autels nus et dont nulle main sacerdotale ne vient jamais essuyer la poussière, il examina curieusement d'anciennes peintures sur bois à demi effacées, des sculptures en relief mutilées, mais les unes comme les autres profondément empreintes du charme naïf et tendre de l'art chrétien. Il y distingua une jeune femme effrayée, qui faisait voir à un guerrier couronné son manteau rempli de roses ; plus loin, ce même guerrier, découvrant avec violence son lit, y trouvait le Christ couché sur la Croix ; plus loin encore, tous d'eux s'arrachaient avec une grande douleur des bras l'un de l'autre ; puis on voyait la jeune femme, plus belle que dans tous les autres sujets, étendue sur son lit de mort au milieu de prêtres et de religieuses qui pleuraient ; en dernier lieu, des évêques déterraient un cercueil, sur lequel un empereur déposait une couronne.

On dit au voyageur que c'étaient là des traits de la vie de sainte Élisabeth, souveraine de ce pays, morte il y avait six siècles à pareil jour, dans cette même ville de Marbourg et enterrée dans cette même église. Au fond d'une obscure sacristie on lui montre la châsse d'argent couverte de sculptures qui avait renfermé les reliques de la bienheureuse, jusqu'au moment où l'un de ses descendants, devenu protestant, les en avait arrachées et jetées au vent. Sous le baldaquin de pierre qui couvrait autrefois cette châsse il vit que chaque marche était profondément creusée, et on lui dit que c'était la trace des pèlerins innombrables qui étaient venus s'y agenouiller autrefois, mais qui, depuis trois siècles, n'y venaient plus. Il sut qu'il y avait bien dans la ville quelques fidèles et un prêtre catholique, mais ni messe ni souvenir quelconque pour la sainte dont c'était l'anniversaire. La foi, qui avait laissé son empreinte profonde sur la froide pierre, n'en avait laissé aucune dans les cœurs.

Ce pèlerin de l'art, vous l'avez déjà reconnu, Messieurs : il s'appelait le comte Charles de Montalembert. Sa noble femme comptait sainte Élisabeth de Hongrie parmi ses aïeules et elle portait un nom que je suis heureux de rappeler en cette ville, nom légitimement cher à tout cœur bruxellois, pour ne pas dire à tout cœur belge : elle était fille du grand patriote catholique le comte Félix de Mérode.

L'année même de son voyage à Marbourg, Montalembert poussait un cri d'éloquente indignation qui eut un immense retentissement dans les pays de langue française et bien au delà. L'architecture dite gothique, cette fille du christianisme, la forme de sa foi, le signe de son espérance, l'aspiration de son cœur vers le céleste objet de son amour, périssait sans honneur et sans gloire.

Depuis la Renaissance, depuis Louis XIV, depuis Fénelon dont le beau génie classique l'avait traité de barbare, cet art incompris, dédaigné et, ce qui est pire, dénaturé et profané, offrait le triste spectacle d'une lamentable dégradation.

C'est dans ces circonstances que Montalembert lance sa brochure *le Vandalisme en France*. En une centaine de pages, le jeune et brillant écrivain nous promenait, par toute la France, de dévastations en dévastations ; il nous arrêtait en présence de ces monuments mutilés, profanés, méconnaissables et, rendant la parole à ces pierres sacrées, il les faisait invectiver par toutes leurs blessures contre ce qu'il appelait les deux catégories de vandales et de vanda-

lisme : le vandalisme destructeur et le vandalisme restaurateur. Ce que disaient à nos âmes ces vieilles et saintes églises où nous allons prier, la croix de leur transept, le mystère de leurs nefs, le symbole de leurs ornements, la lumière vivante et parlante de leurs verrières, la végétation de leurs sculptures, l'envolée de leurs colonnes, il le rappelait avec une émotion pieuse (1). Et son dernier mot était ce cri d'indignation qu'arrachait aux papes des grands siècles la dévastation de l'Italie par les Goths et les Lombards : *Fuori i Barbari*, expulsons les barbares.

Dès lors le mot d'ordre de la réaction archéologique et artistique était donné : le cri de Montalembert fut entendu et ce fut un cri de salut.

En France, les évêques et les laïcs, le clergé et les sociétés d'art, les journaux et les revues, le gouvernement et les écoles entrèrent dans le mouvement ; les Chambres votèrent des subsides pour la conservation et l'intelligente restauration des monuments ; de toutes parts s'élevèrent des protestations contre la dévastation et la défiguration des précieuses reliques architecturales léguées par les siècles de foi.

Dans *l'Université Catholique* en 1837, dans la *Revue des Deux Mondes* en 1838, à la Chambre des pairs en 1840, le chevalier de l'art chrétien poursuit sa campagne avec une véritable *furia francese* et plus d'une fois avec des accents vibrants de colère. En 1847, le dernier et le plus important de tous ses discours, prononcé devant l'assemblée nationale sur *le vandalisme dans les travaux d'art*, déborde de verve et d'ironie ; c'est la dernière bataille livrée aux vandales et cette bataille est une victoire. Guizot, de Salvandy, Thiers au ministère, Vitet, Mérimée, Didron à l'inspection des travaux, Rio dans ses publications, Lassus et Viollet-le-Duc dans l'exécution de savantes restaurations, tous brûlent du feu sacré, tous s'inspirent des idées de Montalembert. A Bruxelles, en 1853, une députation de la ville d'Anvers lui décerne l'honneur de prononcer le discours d'inauguration sur la réforme opérée parmi les artistes de cette ville et qu'ils résument dans ces deux mots : abandon de la vieille routine et conversion à la foi nouvelle.

Du fait, la conversion était générale. Les idées avaient fait leur chemin : peu à peu cessait enfin l'intronisation dans les églises des « pastiches d'un paganisme réchauffé et bâtard » ; à la fin du siècle on en est venu à ne plus construire d'églises que dans le « style chrétien ». C'est de ce nom générique que Montalenbert appelait, et qu'il faut appeler après lui, le style du moyen âge depuis le roman du IX^e^ siècle jusqu'au flamboyant d'avant la décadence avec une préférence marquée pour la hardie et pure ogive du temps de saint Louis.

Messieurs, nous pouvons clore ici la page d'histoire : le XVI^e^ siècle avait donné une renaissance païenne ; le XIX^e^ siècle nous a donné une renaissance chrétienne, grâce surtout à Montalembert.

L'allié de la famille de Mérode fit plusieurs séjours en Belgique ; il conquit à ses idées Jean Béthune, qui les propagea dans les classes dirigeantes. Un humble Frère des écoles chrétiennes (1), dont je ne veux pas alarmer la modestie parce qu'il sait mériter les éloges beaucoup mieux qu'il ne sait les entendre, servit à Jean Béthune de bras droit et de propagandiste par l'école au sein des classes populaires.

Les académies Saint-Luc furent créées, elles se multiplièrent et fleurirent. Aujourd'hui, Messieurs, leur œuvre réparatrice est partout sous nos yeux. Parcourez nos provinces : à chaque point de l'horizon, l'œil charmé découvre des flèches gothiques ; partout la beauté simple et noble de nos églises contraste avec l'uniforme laideur des constructions manufacturières, et, nous pouvons le proclamer avec Mgr Baunard, à qui nous empruntons nombre d'idées et souvent l'expression : C'est dans le siècle où la religion fut le plus déshéri-

(1) Mgr Baunard, *Un Siècle*, p. 250.

(1) Le Révérend Frère Marès, présent à la réunion.

tée des richesses temporelles qu'elle a trouvé le secret d'élever à Dieu le plus grand nombre de demeures et les demeures les plus dignes.

❧❧

Après l'histoire, la morale.

Naguère, Messieurs, j'avais l'honneur d'entretenir les élèves de l'école Saint-Luc, à Liége, du sacerdoce de l'art chrétien ou, si vous le préférez, de la mission religieuse et sociale de l'art. Vous avez pu lire ces considérations dans une jeune et vaillante revue bruxelloise (1) que je me ferais un bonheur de recommander à tous les amis de l'art si ses collaborateurs ne s'en chargeaient bien mieux par la compétence et le talent avec lesquels ils y traitent les plus intéressantes questions.

Eh bien ! si l'art constitue réellement un sacerdoce — et je crois qu'au point de vue philosophique la thèse s'impose, dès qu'on prend soin d'en écarter toute exagération — il faut en conclure que la vocation artistique suppose une âme sacerdotale, des vertus de prêtre et d'apôtre supérieures aux vertus de la foule, et à vous, jeunes gens, qui rêvez des compositions inspirées, qui vous trouvez chaque jour aux prises avec les conceptions artistiques et ambitionnez la gloire d'immortelles créations, je ne trouve qu'un mot à adresser : « Artistes, soyez prêtres » ; que la religion élève, transfigure vos âmes, qu'elle les marque à l'effigie divine.

Et le type de cette âme d'artiste telle que je la conçois, je le trouve précisément dans celui que tantôt je vous présentais comme l'apôtre et le missionnaire de l'art chrétien en notre siècle, dans Montalembert. Non pas, toutefois, que le modèle soit sans ombres et que ces grandes qualités d'âme n'aient jamais été déparées par l'excès même de leur élan : l'impeccabilité est le privilège des élus.

Mais rappelez-vous sa foi chevaleresque.

A 13 ans, il la fait éclater à l'occasion de sa première communion ; à 16, il la défend sans faiblir, au collège Sainte-Barbe, contre des condisciples impies ; à 21, au cours du célèbre procès de l'École libre devant la cour des pairs, il s'écrie : « Il y a quelque chose qu'on appelle la foi ; elle n'est pas morte dans tous les cœurs et c'est à elle que j'ai donné de bonne heure mon cœur et ma vie » ; dans son cri de guerre contre le vandalisme en France il écrit : « L'art du moyen âge est la manifestation la plus imposante de l'Église dont je suis l'enfant, la création la plus brillante de la foi que m'ont léguée mes pères ; le vandalisme est non seulement une brutalité et une sottise, c'est de plus un sacrilège ». Sa vie de sainte Élisabeth est un monument de foi plus durable que la cathédrale de Marbourg ; chacun de ses discours dans les assemblées délibérantes est un acte de foi, et ses croyances lui inspirent des mots sublimes : « Nous sommes les fils des Croisés et nous ne reculons pas devant les fils de Voltaire » ; « l'Église n'est pas une femme, elle est bien plus qu'une femme, elle est une mère » ; toute sa carrière est résumée par le mot de Pie IX : « C'est un vrai champion de la foi », *E un vero campione.*

Ne voyez pas ici, Messieurs, une exhortation spirituelle ; c'est au point de vue uniquement artistique que je me place pour vous dire : Artistes, à genoux ! croyez et adorez, car votre talent, votre génie même est voué à la stérilité et à l'impuissance s'il ne vous vient, des lointains rivages du Ciel, comme une brise embaumée, de vives sensations de l'au-delà. Croyez, non d'une foi chancelante, mais d'une foi fière et chevaleresque, comme celle de Montalembert ; d'une foi conquérante et attisée par ce feu de prosélytisme qu'on nomme l'apostolat ; d'une foi loyale qui mette votre conduite de chaque jour en harmonie avec vos croyances, et alors vous ferez œuvre d'artistes chrétiens ; alors, au lieu de gros enfants nus et potelés autour des saints autels, de gladiateurs barbus ou de frivoles demoiselles dans les niches, d'études anatomiques sur la Croix et de matrones païennes à ses côtés, vous nous rendrez, dans leur sublime vérité, dans leur céleste pureté, nos anges et nos saints, nos vierges et nos martyrs, notre Christ souffrant, mais d'une souffrance divine, notre Mère Immaculée.

(1) *Bulletin des Métiers d'Art,* 1re année, p. 346.

Ame profondément croyante, Montalembert était aussi une âme haute. Toutes les grandes et nobles causes eurent le don de l'émouvoir et de le passionner. La liberté d'enseignement, les malheurs de la Pologne et de l'Irlande, l'indépendance de la Belgique, l'admirable Sunderbund, le pouvoir temporel du pape, la défense des jésuites, la répression de l'esclavage sont autant d'occasions d'immortelles batailles où « il laisse couler à flots le vin généreux de son éloquence », après avoir communié le matin et prié à Saint-Sulpice, devant l'autel de la Vierge, en se rendant au Luxembourg.

Voulez-vous savoir, Messieurs, ce qu'engendre cette disposition d'une âme qui s'éprend de toutes les grandes choses, cette hauteur de vues qui plane au-dessus du terre-à-terre des intérêts actuels et d'un vol primesautier qui s'élance jusqu'aux cimes lumineuses ? Elle est la source de deux qualités indispensables chez l'artiste : le désintéressement et l'enthousiasme. Le désintéressement qui l'arrache à lui-même, à l'égoïsme, à la recherche des applaudissements, de la popularité ou de la fortune ; puis l'enthousiasme, c'est-à-dire l'apparition du divin dans l'homme, le contact avec Dieu qui le fait tressaillir, le ravissement en Dieu qui l'inonde de ses clartés.

Et cette puissance qui nous détache du présent pour nous orienter vers l'avenir, qui lance plus loin que la terre nos aspirations et les aiguille vers le but suprême, qui transporte l'homme tout entier dans la patrie entrevue et appelée, aux radieux parvis où Dieu nous associe à ses saints, elle a un nom dans la langue chrétienne : c'est la divine espérance. Entretenez-la, Messieurs, fortifiez-la dans vos âmes, par la prière, par la sainte communion, et vous enfanterez des miracles. Devant vos œuvres, soit dans le marbre ou sur la toile, les peuple viendra s'agenouiller pour prier et pour sécher ses larmes parce que ces œuvres elles-mêmes auront été une prière dans les secret abandons de la chrétienne et consolante espérance.

Laissez-moi ajouter, Messieurs, que Montalembert fut une âme pure et candide. Il nous reste des lettres de ses amis qui le croyaient appelé au sacerdoce ou à l'état religieux. Permettez toutefois qu'une respectueuse discrétion jette un voile sur les faits historiques où resplendissent les grâces de son innocence, mais que sa pureté d'âme — la chasteté, en langage chrétien — soit votre vertu de prédilection si vous voulez avoir le vrai sens et en quelque sorte le tact et l'instinct de la beauté. Il me serait aisé de vous prouver par des considérations psychologiques que l'esclavage des sens est incompatible avec la mission de l'artiste chrétien et que

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur

selon l'oracle du sententieux mais fort sensé Boileau. Je préfère vous citer deux faits pris entre mille dans l'histoire de l'art.

Un peintre de la renaissance, le plus illustre de tous même (1), dont je veux cependant taire le nom crainte de froisser les admirateurs jaloux de sa gloire, nous a laissé un grand nombre de madones, chefs-d'œuvre de dessin, de coloris et de grâce, vrais diamants de l'eau la plus pure et de la taille la plus parfaite. Or, ce sont peut-être des œuvres d'art dignes d'orner les palais des princes, mais ce ne sont pas des objets de dévotion à placer sur les autels. Et la raison ? C'est que toutes, de l'aveu même des plus fervents admirateurs de ce génie, accusent une sorte d'obsession de la même figure ; toutes, au lieu de l'idéal de la Mère de Dieu, nous offrent l'expression sensuelle et malheureusement peu virginale de l'image qui captivait son cœur et qui posait devant son regard comme modèle.

Plus près de nous on raconte qu'à Rome les pensionnaires de l'Académie de peinture étaient souvent l'objet des rires et des moqueries de la foule. Mais parmi ces élèves se trouvait un jeune homme dont les traits n'avaient pourtant ni beauté ni régularité de lignes, mais dont l'âme était chaste. Et les femmes du peuple disaient de lui : « Quant à celui-là, beau ou non, il ressemble à la Madone, *pare proprio la Madona* ». Ce jeune peintre se fit

(1) Raphaël.

un nom. Disciple préféré d'Ingres, il en eut le modèle, le sentiment vrai et profond de la forme, la pure correction, avec, en plus, la suavité de Lesueur et la religion attendrie du maître Fiesole : ses fresques à Saint-Paul de Nîmes, à Saint-Germain des-Prés et à Saint-Vincent de Paul resteront, pour la peinture décorative des églises, des modèles incomparables. Cet artiste mystique, au langage comme au pinceau invariablement modeste et réservé, s'appelle Hippolyte Flandrin, le Fra Angelico de notre âge par sa vie et par son œuvre (1).

Du reste, vous avez eu, Messieurs, des exemples plus rapprochés de vous. Bruxelles a connu et admiré un artiste qui « n'eût, pour rien au monde, déclarait-il fièrement, consenti à souiller son âme et son pinceau », le peintre Portaels dont l'œuvre a heureusement survécu à la démolition de la chapelle des Frères, rue de Batterie, et, le 11 juillet 1901, mourait à Schaerbeek même le laborieux et sympathique Godefroid Guffens, qui a peuplé l'église Saint-Georges à Anvers et les hôtels de ville d'Ypres et de Courtrai de saintes figures reflétant la noblesse de ses aspirations, la pureté de sa vie et la sincérité de sa religion.

Chers élèves de Saint-Luc, sous la conduite de vos dignes maîtres, suivez les traces de ces modèles, et, s'il faut un aliment à la tendresse de votre cœur — un cœur d'artiste surtout a besoin d'aimer, — mettez-y le saint amour, l'amour de Jésus-Christ, l'amour des êtres créés, si vous voulez, mais en lui et pour lui. Tout spécialement mettez-y l'amour de celle dont le nom royal exhale le parfum des lis, la Sainte Vierge Marie. Avez-vous observé déjà que presque tous les monuments du style ogival sont dédiés à la Sainte-Vierge, la patronne des âmes pures ? Paris, Amiens, Chartres, Reims, Rouen, Strasbourg, Cologne, Anvers, Tournai portent jusques aux cieux le nom de Notre-Dame. Savez-vous que tous les siècles chrétiens saluent Marie comme la reine des arts ? Elle a guidé le pinceau du Pérugin, de Fra Angelico, de Memling et du Corrège comme elle a inspiré les stances de Dante et les dernières mélodies de Pergolèse.

Jeunes artistes, tournez donc vers elle vos regards et vos cœurs ! Mettez sous sa protection vos études, vos débuts, votre œuvre et votre avenir !

Je la vois, cette reine, cette mère, s'inclinant du haut du ciel pour vous accueillir et vous bénir. *Quasi stella matutina in medio nebulæ.* Ce sont les paroles que Montalembert, pour le citer une dernière fois, inscrivait comme épigraphe en tête de la vie de sainte Élisabeth. Oui, comme l'étoile lumineuse dans la nue, l'image de Marie se lèvera devant votre esprit, rayonnante de grâce et de tendresse, versant à pleines mains sur vos têtes le confort et l'espérance ; elle deviendra la dame de vos pensées et la directrice de votre marche ; avec son aide vous sauverez des âmes à la façon des apôtres et des prêtres.

ABBÉ DOBBELSTEIN,
Curé de Saint-Denis, à Liége.

(1) Cf. Mgr Baunard. Un siècle de l'église de France, p. 252.

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS.

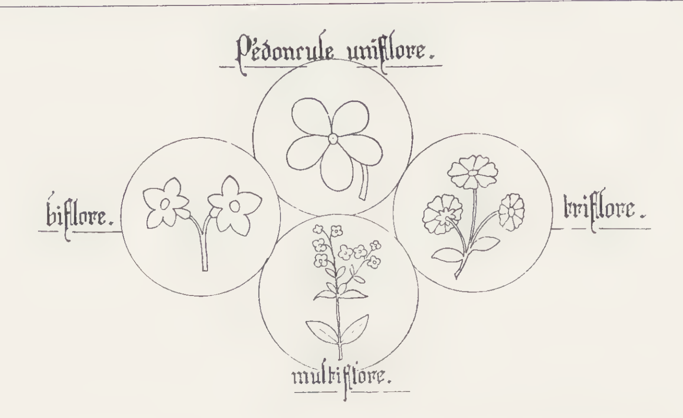
VII. — FLEURS.

Dans le haut de la planche, quatre éléments de flore naturelle sont présentés.

Puis viennent quatre applications pour tissu et vitrail.

1re FIGURE. Semis de fleurs à pédoncule uniforme, en noir sur blanc.

2e FIGURE. Construction géométrique



Applications.

PLANCHE XXI.

FLEURS. APPLICATIONS.

renfermant en semis des fleurs à pédoncule.

3e FIGURE. Vitrail au trait.

La fleur est à pédoncule triflore.

4e FIGURE. Motif de semis pour tissu, formé par une branche à pédoncule multiflore.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

TRAVAUX DU JOUR.

Torchère en fer forgé.

TORCHÈRE EN FER FORGÉ PAR M. FR. VAN DE WIELE.

Le dessin ci-joint nous montre un type de grande torchère exécuté par le ferronnier VAN DE WIELE. La lampe doit trouver place dans une coupe de cuivre battu que soulève une tige centrale glissant dans un manchon.

Malgré le flou, la mollesse, l'insuffisance d'expression, des formes vagues et sans signification immédiate, nous n'oserions dire que la nature du fer n'a pas été bien comprise ni bien traduite dans le travail. On se trouve, en effet, en présence d'une application légère, travaillée en tôle. La tige centrale est suffisamment forte et en outre reliée à des montants latéraux qui ne supportent rien mais qui font l'office de boutants. Ils forment avec la tige centrale une cohésion parfaite et, en contribuant à la formation du pied, ils donnent à l'ensemble une assiette solide, un équilibre ferme.

En somme, beaucoup d'unité dans la composition de ce travail et construction rationnelle dénotant une connaissance des lois de la résistance du métal.

Dans son aspect général, cette torchère rappelle quelque peu la façon dont les marteaux présentaient le fer au XVIIIe siècle — cet âge d'or du fer forgé au point de vue de l'habileté technique — mais avec plus de logique et plus de sobriété dans la décoration.

Nous faisons toutes réserves d'ailleurs au sujet de ce travail.

A cause de quelques défauts dans le dessin et l'interprétation de certaines parties, notamment du pied, l'auteur de ce travail aurait pu prêter le flanc à un reproche de pauvreté d'imagination et de caractère, si nous ne savions que, tant de fois, M. Van de Wiele a fait preuve des qualités contraires. Dans le cas présent, cette pauvreté, suivant nous, dérive de l'emploi voulu ou imposé de certaines formes *modernes*, auxquelles la mode fait décerner, *à priori*, le prix de beauté.

A. C.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Le défaut de place nous oblige à remettre au prochain numéro la suite de l'analyse des travaux primés à notre concours pour un projet de station de chemin de fer vicinal.

PROJET D'ÉGLISE RURALE

COMME nous l'avons déjà annoncé dans notre précédent numéro nous mettons au concours un *projet d'église rurale* avec les primes suivantes :

1er prix . . 500 fr.
2e prix . . 300 fr
3e prix . . 200 fr.

Une ou plusieurs mentions sans prime. Toutefois, le jury aura la faculté d'allouer une prime à certaines mentions particulièrement méritées, comme, aussi, il pourra ne pas attribuer l'un ou l'autre prix qui ne lui paraîtrait pas avoir été atteint.

Tous les projets primés deviendront la pleine propriété du *Bulletin*. Celui-ci se propose de les communiquer à l'autorité compétente pour décider de la construction de l'église projetée. Cette autorité a promis d'examiner attentivement ces projets. Il en résulte donc la possibilité pour un des vainqueurs de notre concours de se voir chargé de l'exécution de son plan. Toutefois si cette éventualité venait à se réaliser, il est entendu que le montant de la prime sera défalqué des honoraires que l'architecte percevra (calculés à raison de 5 p. c. sur le total de l'entreprise).

Le projet doit comporter : plan terrier, élévations, coupes à 2 p. c., détails à 5 p. c. au moins, les principaux profils à grandeur d'exécution, un devis estimatif. Les plans et devis devront être traités de manière à indiquer la nature des matériaux utilisés.

Les projets devront être adressés, avant le 31 janvier 1903, à la direction du *Bulletin des Métiers d'Art,* 13, rue de la Collégiale, à Bruxelles. Ils ne pourront pas être montés sur châssis. Chaque feuille devra rappeler une devise ou un signe distinctif. En outre le plan terrier portera une étiquette : c'est le *bulletin d'envoi* (voir la 4me page d'annonces). Le *bulletin de revendication* sera conservé par le concurrent. Il devra être produit par celui-ci, après le concours, en réclamant son travail ou le prix obtenu. Le rapprochement des deux bulletins permettra alors d'établir l'identité du concurrent revendiquant. En outre, sur les deux bulletions *à la fois,* sera écrit un pseudonyme. Ce dernier se trouvera donc scindé par le fait du découpage du bulletin d'envoi, qui n'en portera que la première partie, tandis que le reste demeurera adhérent au bulletin de revendication. Rapprochés, seulement, les deux bulletins révéleront le pseudonyme entier, en même temps qu'ils renfermeront une preuve irréfutable de leur origine commune.

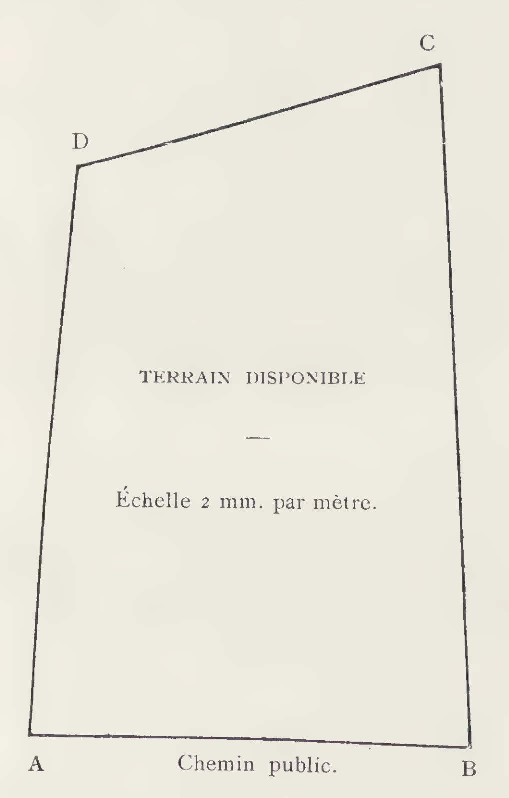
Les dispositions ci-dessus ont été prises en vue d'assurer l'anonymat absolu des concurrents avant comme après la décision du jury.

Tout concours qui porterait un nom pro-

pre à son auteur ou une indication de nature à le faire connaître sera écarté. Les concurrents ne pourront se révéler qu'après la publication, à cette même place, des résultats du concours.

❦❦

Voici le programme contenant les conditions et les desiderata à observer :



Le terrain disponible consiste en un quadrilatère ABCD, situé sur une hauteur, dont le côté AD est le plus en vue. Chaque côté a les dimensions indiquées dans le plan ci-dessus. Le côté AB touche au chemin public. L'espace destiné entièrement aux fidèles (nefs) doit mesurer au minimum une superficie de 320 à 330 m². Le coût total ne peut dépasser 70,000 francs.

L'édifice étant à construire, en Hainaut, sur terrain charbonnier, il importe de prévoir des fondations en conséquence. Les frais supplémentaires à calculer de ce chef n'entreront pas dans les 70,000 francs ci-dessus.

Le chauffage de l'église et de ses annexes doit être prévu, ainsi que l'emplacement des autels, chaire, confessionnaux, chemin de la croix, statues, etc.

L'orgue et le jubé se trouveront à proximité du sanctuaire, ainsi que la sonnerie de la cloche. Il est à noter qu'un seul et même homme (le sacristain) doit faire face souvent à ces divers services ainsi qu'à ceux de l'autel et de la sacristie et cela presque en même temps.

A prévoir également un endroit pour la remise des objets de procession, etc., une citerne pour le lavage de l'église : une cave à charbon, etc.

❦❦

En dehors des conditions ci-dessus, auxquelles chaque concurrent devra satisfaire, il sera donné, à égalité de tous autres mérites, la préférence aux projets qui auront, dans une mesure plus ou moins complète, réalisé les desiderata suivants :

L'architecte a toute liberté pour la disposition du plan.

En général, cependant, l'acoustique des églises à une nef n'est-elle pas défavorable ? Il faut qu'un prédicateur ayant une voix ordinaire et prononçant passablement bien soit facilement compris de tous les points de l'église. Cette question devra donc être résolue (au besoin par une note documentée jointe au projet) pour justifier l'emploi de l'église à une nef.

D'autre part si, pour cette raison ou pour toute autre, l'architecte préfère une église à plusieurs nefs, celles-ci devront être combinées de façon à ce que l'autel soit vu de toutes les parties de l'édifice réservées au public.

De préférence il y aura un porche extérieur et, à proximité, se trouvera le baptistère distinct de l'église, mais communiquant, pourtant, avec elle.

Quant au choix des matériaux, l'architecte n'a d'autres limites que l'économie qu'exigera la modicité de son budget.

Il conviendra d'éviter, autant que possible, les pierres taillées ; les colonnes mêmes peuvent être en matériaux ordinaires, l'église étant destinée à recevoir une décoration polychromée complète.

Le fer, par exemple, pourra être utilisé pour les colonnes et les nervures de la voûte, qui pourra consister aussi en carreaux, sauf à employer un système de construction rationnellement convenable à ces matériaux nouveaux. Pour les murs extérieurs, le moëllon sera préféré à la brique, très salissante en pays charbonnier. L'origine de ces matériaux devra figurer au devis.

Nous émettons le vœu de voir ce concours réunir de nombreux et remarquables projets et contribuer à doter notre pays d'une belle église rurale, digne de la Religion, et comparable aux admirables joyaux anciens que certains villages enserrent encore dans leur verdure et que l'architecture moderne, malgré sa prétention et peut-être à cause d'elle, n'est pas parvenue à égaler jusqu'à ce jour.

VARIA.

NOS AMIS DE TIRLEMONT viennent de se constituer en un groupe qui sera une sorte de comité de collaboration au *Bulletin des Métiers d'art.* Entre autres travaux ils s'appliqueront, par l'étude des monuments, à faire connaître les richesses artistiques anciennes et nouvelles de la région.

Les résultats de ces travaux seront rédigés en vue du *Bulletin*. Dans la presse locale paraîtront les articles en flamand.

Des conférences d'art seront organisées dans les écoles et devant des assemblées réunies à cet effet. Dès à présent est acquis le concours de : MM. le Rév. P. Biolley, dominicain ; Deridder, Franz, vicaire et archiviste ; Victor Kinon, avocat et littérateur connu ; Victor Naveau, docteur en langues germaniques, conférencier flamand ; Albert Geens, architecte ; Polydore Pardon, architecte, et Arthur Van Gramberen, peintre-dessinateur.

Nous ne doutons pas que, grâce à leur activité et leur valeur, nos amis de Tirlemont n'obtiennent de beaux résultats. Nous souhaitons voir leur vaillante initiative reprise dans d'autres parties du pays.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

REVUE MENSUELLE

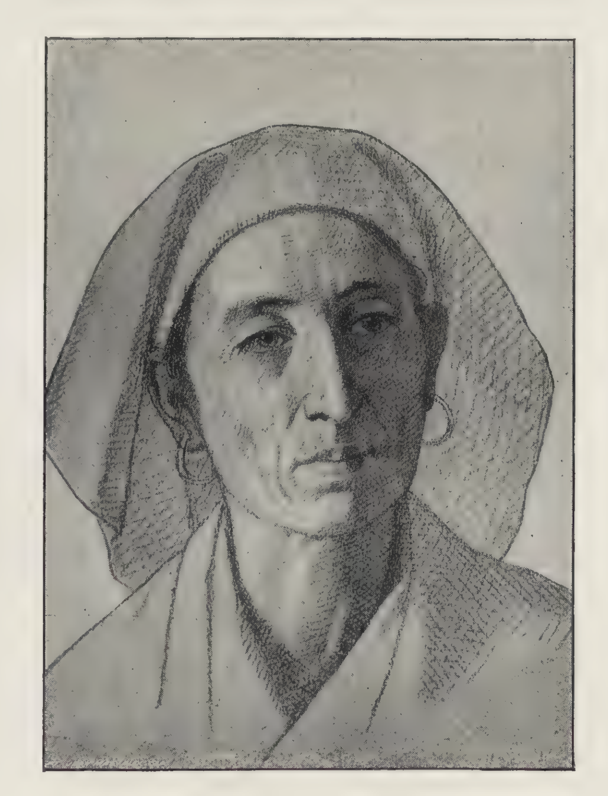
1er NOVEMBRE 1902

NUMÉRO SPÉCIAL

MOINS d'être indifférent aux choses de l'art, personne n'ignore que depuis peu d'années le mouvement artistique s'est engagé dans une voie incontestablement plus vaste que les chemins battus où il se tenait auparavant. Les principes se sont considérablement élargis et, en même temps, le domaine des applications s'est étendu. L'activité des artistes, cessant de se renfermer dans la peinture et la statuaire, s'ouvre chaque jour des régions inconnues ou oubliées. On aperçoit la possibilité et le besoin de marquer d'une empreinte d'art tous les objets d'utilité. Les dénominations d'*art décoratif, appliqué, industriel, populaire, public* entendent résumer autant de principes revenus en faveur. Car, nouveaux, ces principes ne le sont pas. Ils sont propres à toutes les grandes époques artistiques; ils ont régné sur tous les peuples artistes. Comme la Chine et l'Inde, la Grèce antique et l'Europe du moyen âge ont connu l'application de ces règles dans une entièreté dont nous ne soupçonnons pas tout l'éclat.

LEUR renaissance a été particulièrement bien accueillie en Belgique. Peut-être l'Histoire établira-t-elle que, dans notre coin de terre d'abord, elle s'est affirmée avec vigueur. Il est hors de doute qu'aujourd'hui elle est en progrès partout. Il faut cependant souhaiter que certaines extravagances, des fantaisies douteuses, la méconnaissance des règles de la logique élémentaire, les erreurs de goût soient abandonnées. Ces écarts sont excusables au début. Leur fréquence même dans certains milieux ne peut étonner. Ils sont la conséquence du défaut de principes. L'enseignement a présenté de telle lacunes, de tels travers, au point de vue de la formation esthétique, qu'il fut l'une des origines de la révolution actuelle et la cause des égarements dont nous parlons. La mode, le mercantilisme, l'ambition, habituels parasites de l'art vrai, ont achevé de troubler la première période de la transition au milieu de laquelle nous vivons.

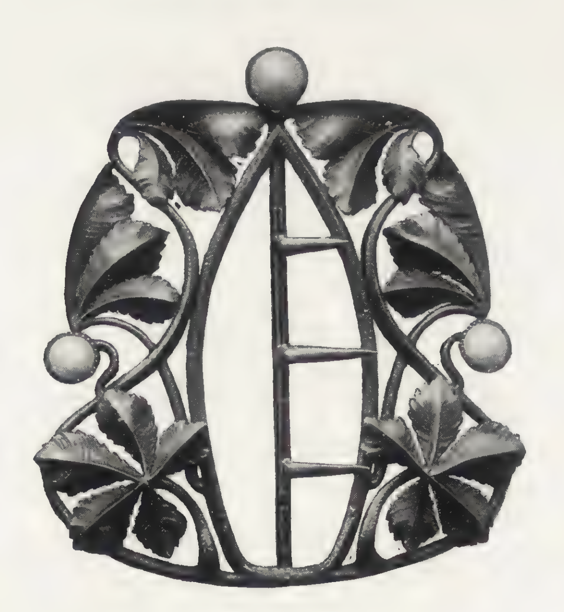
COMBATTRE les causes du chaos, s'efforcer de ramener le calme et le raisonnement, défendre le parti de la sincérité, de



CROQUIS D'APRÈS NATURE, DE G. GUFFENS.

COFFRE EN BOIS SCULPTÉ. XV^e SIÈCLE. HOPITAL D'ALOST.

l'harmonie, du bon goût, en un mot arracher leurs dernières armes aux adversaires de l'ART MODERNE TEL QU'IL DOIT ÊTRE, voilà le but que poursuit le *Bulletin des Métiers d'art*.



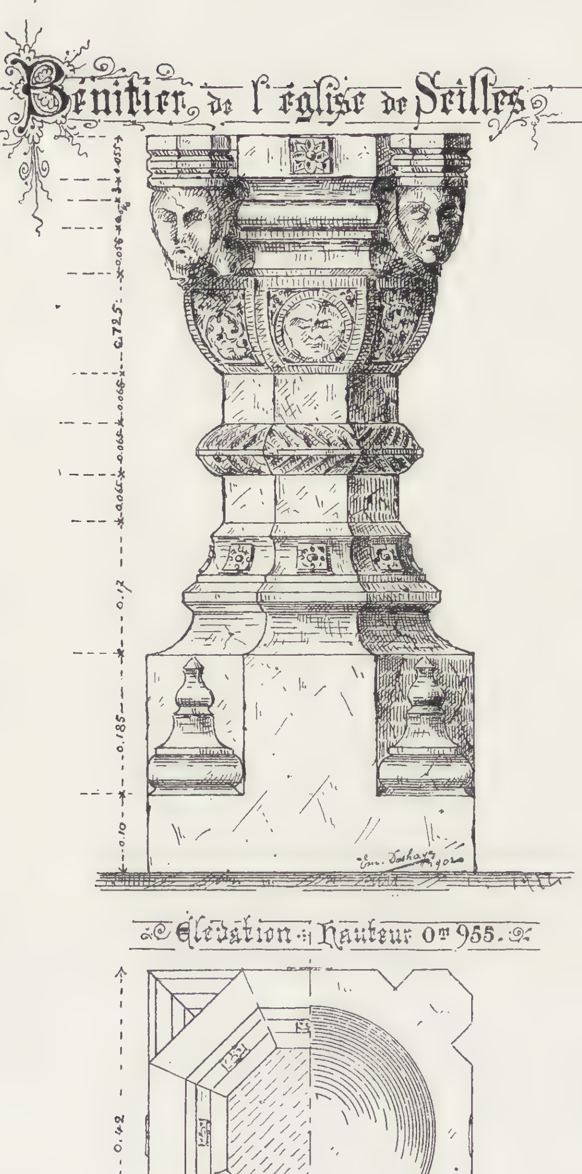
BOUCLE DE CEINTURE, PAR M. FEYT.

Comment celà ? En présentant les principes, définissant les règles, exposant les procédés et les justifiant, montrant par des exemples, des comparaisons quelles sont les saines et sincères applications des principes, expliquant pourquoi ceux-ci ont nos préférences.

DISONS, ici, que l'ensemble de nos principes se résume en ces mots que le *Bulletin* a pris pour devise : L'ART EST ESPRIT ET L'ART EST MATIÈRE. Ni naturalisme ni idéalisme pur. L'idée et la forme doivent, proportionnellement à leur importance respective, s'équilibrer dans toute œuvre d'art.

A nos yeux, l'idée de l'artiste doit être en conformité avec l'idéal chrétien. Le *Bulletin des Métiers d'art* est une revue d'art catholique.

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS
AUX ARTS INDUSTRIELS. PLANCHE XVIII.



ÉGLISE DE SEILLES.
BÉNITIER DU XVIe SIÈCLE. DESSIN DE M. ÉMILE DESHAYES.

JAMAIS l'insuffisance de la formation de l'artisan n'était apparue aussi clairement avant qu'il devînt nécessaire, pour répondre au goût général, de donner une forme artistique aux productions les plus diverses de l'industrie. De ce jour datent combien de tentatives maladroites où se traduit l'oubli des règles élémentaires dictées par la destination de l'objet ou l'emploi rationnel des matériaux utilisés ! Si, comme autrefois, l'artiste et l'artisan se confondaient dans le même homme, de telles fautes se rencontreraient- elles ?

C'est pourquoi, aux architectes, peintres, sculpteurs, orfèvres, ferronniers, brodeurs, etc., le *Bulletin* fournit des principes et des exemples d'application. Des plans, coupes, détails, etc., appuient les dessins d'ensemble. La construction et les formes sont toujours analysées.

DANS toutes les professions, dans celles-ci surtout, l'enseignement des règles du métier est une chose d'importance primordiale. Tout le monde déplore la perte de l'ancien apprentissage, aboli à la suite des corporations, du patronat et de l'atelier anciens. Par les écoles professionnelles on essaye de rétablir l'éducation disparue et de relever le niveau de la capacité et du sentiment du métier.

L'enseignement professionnel et l'apprentissage ne sauraient donc être indifférents aux artistes, puisque c'est là que se prépare l'avenir de l'art. La valeur des artistes futurs et la valeur de ces institutions procèdent en raison directe l'une de l'autre. Le *Bulletin des Métiers d'art* reste donc dans son programme en traitant, par intervalle, de ces questions.

L'ON croirait à tort, cependant, que le *Bulletin* convienne uniquement aux artistes. Il s'efforce d'intéresser les amis de l'art ancien, les amateurs d'art moderne. La catégorie de ceux qui cherchent à se tenir au courant des évolutions, à apprécier justement les produc-

ARCH. M. H. SÉAUX.

CONCOURS POUR UN PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL. — IIe PRIX.

(Plusieurs fois l'an, le « BULLETIN » organise entre ses abonnés divers concours d'architecture ou d'art décoratif. Un concours de ce genre est actuellement ouvert, qui se clôturera le 31 janvier 1903. Le total des primes en argent y affectées s'élève à 1,000 francs.)

tions de tout genre paraissant autour d'eux, s'étend chaque jour. Parmi les faits qui permettent de prédire le succès du mouvement actuel il faut surtout noter que les sentiments du public sont à l'unisson des sentiments des artistes. La classe élevée s'attache à dégager partout la véritable œuvre d'art, à encourager ses auteurs. Ces sentiments trouvent leur expression dans l'accueil fait par le public aux revues d'art qui enregistrent les manifestations des diverses tendances artistiques.

Le *Bulletin* cherche à y repondre par l'analyse et la critique de nombreux travaux, la publication d'études inédites renseignant ses lecteurs sur la vie et les œuvres des nombreux artistes en conformité d'idées et de sentiment avec lui.

NOTRE revue s'adresse encore aux membres du clergé. Si la Religion a toujours été la grande inspiratrice de l'Art, le clergé fut

VIERGE DE L'ANNONCIATION.
XIVe SIÈCLE (MARBRE. HAUT. 0.70 M.)

longtemps le grand Mécène de nos arts appliqués. Aujourd'hui il est appelé à présider à l'édification, à la restauration ou à l'ameublement des édifices religieux. En ces circonstances, de nombreux ecclésiastiques s'appliquent à l'étude des questions artistiques. Ils savent qu'il faut se préoccuper de respecter à la fois les règles de l'art et les exigences de la liturgie, de

HUY. LES « TRENTE-SIX MÉNAGES ».
DESSIN DE M. G. FITSCHY.

sauvegarder les traditions du symbolisme et de l'iconographie. C'est pourquoi, toutes les fois que nous sommes amenés à traiter de l'art sacré — et c'est chose fréquente — les questions qui le concernent sont envisagées sous le double point de vue des règles véritables de l'art chrétien et des données de la liturgie et de la mystique catholiques.

DÉTAIL D'UN GROUPE SCULPTÉ, PAR M. A. DE BEULE.

A ce jour, le *Bulletin des Métiers d'art* a parcouru 18 mois d'existence. La collection de première année (juillet 1901 à juillet 1902) représente un volume de quatre cents pages, format in-quarto carré, imprimé avec luxe en deux colonnes et sur beau papier satiné. Il comprend plusieurs centaines de gravures et deux planches hors texte. En résumé, il représente, au point de vue de l'exécution matérielle, ce que l'on a vu de plus parfait en Belgique pour une publication de cette nature et de ce prix. Le coût de l'abonnement est de ~~7 fr. 50~~ 10 f.

Les livraisons paraissent mensuellement en 32 pages au moins, sous couverture de couleur illustrée.

Prière à nos lecteurs de propager ce prospectus.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je soussigné déclare souscrire un abonnement au **Bulletin des Métiers d'Art,** *revue mensuelle, au prix de* ~~7 fr. 50~~ 10 f. *Pour l'étranger :* ~~10~~ 12 **francs.**

ÉCRIRE LISIBLEMENT :

Nom et prénoms ....

Profession ....

Adresse ....

.............., le .... 190..

SIGNATURE :

Envoyer ce bulletin à l'adresse ci-contre.

ÉGLISE DE LOMBEEK. PROJET DE RESTAURATION. DESSIN DE M. G. VERAART.

TIMBRE
A
1 CENTIME

Monsieur le Directeur

du “ Bulletin des Métiers d'Art „

~~13, rue de la Collégiale~~
97 - Chaussée de Tervueren -

BRUXELLES

BRUXELLES, VROMANT ET C°, IMPRIMEURS,
3, Rue de la Chapelle.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. NOVEMBRE 1902.

LA CHAIRE DE ROUCOURT.

PLUS on étudie l'art médiéval, plus on se convainct que jamais la vie artistique n'a été plus intense et plus fructueuse en chefs-d'œuvre qu'au moyen âge. Les œuvres qui ont bravé l'outrage du temps suffisent à nous faire apprécier ce glorieux passé. Mais combien notre admiration grandirait si nous pouvions contempler, dans les vastes abbayes, asiles de la prière et de la science, dans les temples dont nos ancêtres avaient couvert le sol de la patrie, dans les châteaux aux sites pittoresques, les multiples fruits de l'art qu'un vandalisme sans nom a livrés à une destruction sauvage ! Que de chefs-d'œuvre d'orfèvrerie devenus la proie d'une cupidité rapace, que de sculptures en bois jetées au rancart, livrées au feu.

Cependant de nombreux souvenirs des beaux jours de l'art nous sont restés ; mais généralement le mauvais goût leur a causé de graves préjudices et les a mis dans un tel état d'abandon qu'une restauration urgente s'impose.

Tel est le cas de la belle chaire de Roucourt près de Péruwelz.

L'église paroissiale de Roucourt est de fondation très ancienne; au cours des siècles elle a subi diverses transformations ; elle conserve néanmoins d'intéressantes parties, telles la tour et la grande nef ; certains objets de son mobilier liturgique peuvent être cités : un plateau en cuivre repoussé ; un bras-reliquaire en argent de 1611 ; une boîte aux saintes huiles en argent de 1576 ; un ostensoir, très beau travail en argent doré du XVIIe siècle (la partie inférieure de cet objet semble être un ancien calice) (1).

Très remarquable surtout est sa belle chaire gothique du XVIe siècle. Elle a été signalée, entre autres, par M. L. Cloquet dans son beau guide : *Tournai et Tournaisis*. Nous ne croyons pas qu'elle ait été publiée ou décrite en détail.

Grâce à la bienveillance de M. l'abbé Delcoigne, curé de Roucourt, nous pouvons en offrir de belles reproductions à nos lecteurs. La jolie planche de détails, dessinée d'après des relevés faits sur place, est due à la main habile de M. Guillaume Fitschy, notre dévoué collaborateur.

Les chaires gothiques des XVe et XVIe siè-

(1) N. D. L. R. La chose est possible. Cependant la même disposition se rencontre encore. Le grand ostensoir de Nieuport, du même style que celui-ci, est également posé sur une coupe de calice ou de ciboire, mais les dimensions de ce pied sont telles qu'il est très douteux qu'il ait jamais pu servir à l'usage d'un de ces objets.

ÉGLISE DE ROUCOURT.
OSTENSOIR, PLATEAU ET BOITE AUX SAINTES HUILES.

cles sont rares en Belgique. Il n'y a, croyons-nous, que celle d'Alsemberg, conservée au Musée des antiquités de Bruxelles ; celle de Nieuport dont on a, au commencement de ce siècle, exhaussé le support et allongé l'escalier et qu'on vient de débarrasser de son affreuse parure de couleur ; enfin celle de Roucourt. A juger cette dernière d'après ses formes, le caractère de ses sculptures, les costumes des personnages composant les groupes, on doit l'attribuer à la première moitié du XVI[e] siècle.

Son plan et sa forme la classent parmi les chaires à encorbellement (1) adossées à un mur de l'édifice ou à un gros pilier. On y avait accès par un escalier logé dans l'épaisseur du mur ou par un escalier indépendant.

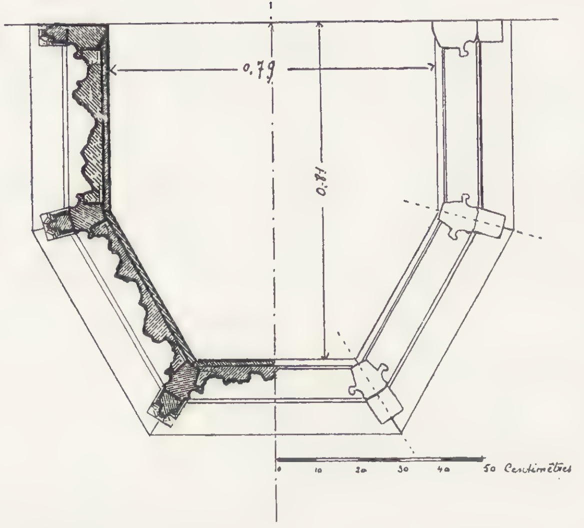
L'emplacement primitif de la chaire de Roucourt nous étant inconnu, il serait difficile de préciser le mode d'accès employé jadis.

Depuis nombre d'années elle était appendue assez disgracieusement à une colonne et avait été dotée d'un vulgaire escalier moderne. Une hideuse couleur blanche, jaune et bleue décorait ce chef-d'œuvre de sculpture. Appréciant le trésor de son église, M. le curé, malgré le manque de ressources, a débarrassé la chaire de cet inqualifiable enduit. Cette circonstance nous a permis de l'étudier de près, et le démontage partiel nous a facilité le relevé exact des détails de sa construction.

La cuve est taillée sur six pans, dont le plus large était adossé au mur ; les cinq autres, de dimensions régulières, sont séparés par d'élégants montants, reliés dans le haut par des arcs surbaissés couronnés d'ogives en accolade. Ces montants sont ornés de contreforts décorés eux-mêmes par de jolies colonnettes à bases prismatiques ; une délicate moulure sépare ces colonnettes à mi-hauteur ; la partie inférieure est à faces ré-

(1) Sous ce rapport elle constitue un exemple unique dans notre pays.

ÉGLISE DE ROUCOURT.
CHAIRE DE VÉRITÉ. XVIe SIÈCLE.



CHAIRE DE ROUCOURT. XVI^e SIÈCLE. PLAN.

Dess. par M. G. Fitschy.

gulières, la partie supérieure ornementée de lignes brisées propres à l'époque du XVI^e siècle.

Leurs chapiteaux, délicatement fouillés, semblent devoir servir de support à des statuettes de trop modestes proportions. L'artiste a, peu heureusement d'ailleurs, remplacé ces statuettes par des flèches de pinacles. Une disposition semblable se remarque à la chaire de Nieuport où les petits pinacles sont complets et dont l'une des niches possède même une statuette.

Des pinacles plus importants, dont la base forme dais, décorent la partie supérieure des contreforts ; les fleurons sont poussés jusque dans les moulures de la cuve : moulures simples à riches feuillages.

Un plat étroit, une gorge profonde et une élégante baguette contournent les groupes et les panneaux ; des branchages ornent l'accolade. Des fenestrages, aux formes contournées du XVI^e siècle, remplissent le haut du panneau. La moulure supérieure couronne parfaitement ce bel ensemble.

Cinq groupes en haut bas-relief occupent les niches de la cuve. Voici les sujets de chacun d'eux :

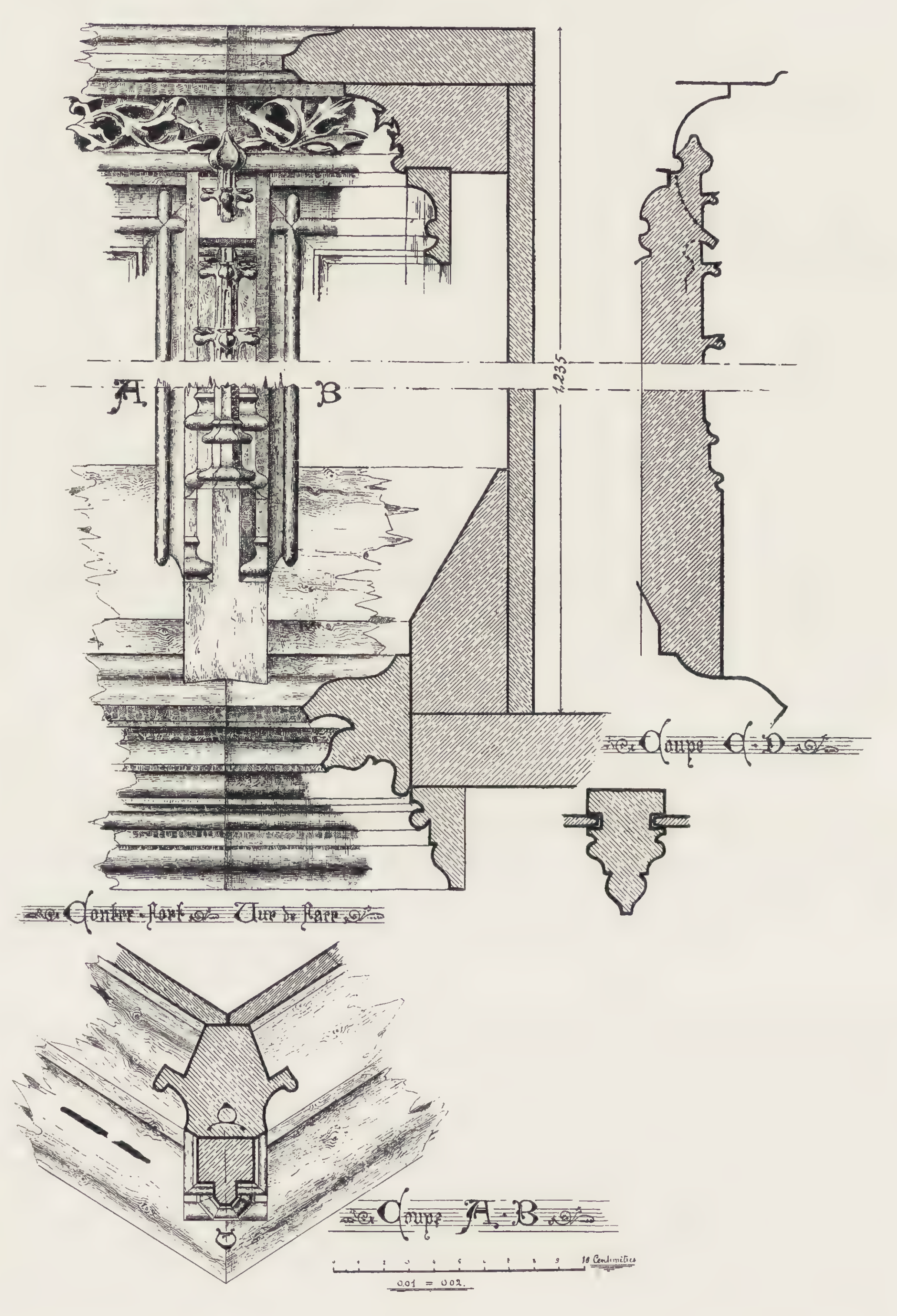
1) Saint François d'Assise prêchant aux animaux. Un moine, compagnon du saint, se place à son côté ; un autre prie devant une modeste chapelle émergeant d'un bosquet qui forme fond à la scène. En face du thaumaturge, un personnage civil se tient dans une attitude recueillie : c'est sans doute un donateur.

2) Sainte Catherine tenant en laisse un affreux quadrupède, image du démon. Elle a perdu son signe iconographique : la roue ; mais elle ne paraît pas perdre contenance devant les philosophes païens de l'empereur Maxime : sa profonde philosophie anéantit leurs fausses doctrines. Comme dans le sujet précédent, quelques arbres et une chapelle forment l'arrière-plan.

3) La scène centrale représente le jugement dernier : le Christ est assis sur l'arc-en-ciel, les bras étendus, les pieds posés sur le globe terrestre ; il est entouré des douze apôtres. A droite la Vierge Marie, à gauche saint Jean-Baptiste, au bas quelques ressuscités dont les expressions diverses expriment ou la joie de la récompense ou le désespoir de la réprobation.

4) La reine de Saba visitant le roi Salomon. Celui-ci est assis sur son trône, la couronne royale ceint son front, il est entouré de sa cour. La reine de Saba est assise devant le sage monarque ; elle porte la couronne ; ses cheveux tombent sur ses épaules en longues mèches bouclées.

5) Saint Jean-Baptiste dans le désert prê-



DESSINÉ PAR M. G. FITSCHY.

CHAIRE DE ROUCOURT. XVIe SIÈCLE. DÉTAIL.

chant la pénitence au peuple juif. La chaire improvisée, formée de branches d'arbre, le sépare des personnes de toutes conditions qui constituent son auditoire.

Ces groupes reposent sur de larges consoles à beaux feuillages.

Le support de la cuve est en forme de cul-de-lampe. Il est regrettable que l'extrémité inférieure ait disparu ; elle était, sans doute, formée par une console ou un socle.

Telle est la belle œuvre sculpturale que possède l'église de Roucourt. Envisagée au point de vue artistique on peut dire qu'elle est un des plus beaux produits du XVI[e] siècle. Remarquons cependant certaines maigreurs dans la sculpture ; les moulures et l'ornementation sont développées au détriment de la masse. Sa construction dénote un affranchissement de la bonne technique du moyen âge ; les contreforts sont appliqués sur les montants ; on les a assemblés cependant par de faux tenons. Ces détails enlèvent peu à la valeur incontestable de cette pièce intéressante : ce sont, d'ailleurs, des défauts inhérents à l'époque.

Nous croyons savoir qu'un artiste de talent élabore en ce moment un sérieux projet de restauration. L'intervention des autorités a été sollicitée il y a peu d'années. Nous pensons qu'on se propose de la renouveler.

Espérons que le zèle de M. le curé de Roucourt, la bienveillance de M. le ministre des Beaux-Arts, aidés de l'intérêt que porte aux arts la Commission des monuments, contribueront à rendre prochainement à la chaire de Roucourt sa splendeur primitive, par une restauration intelligente.

E. L.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

Vieille maison à Theux (province de Liége).

LE touriste avide de contempler de vraies œuvres d'art aura soin de remonter le cours de la Hoëgne. A partir de Pepinster il s'engage dans une vallée étroite, qui bientôt s'élargit à Juslenville ; elle s'arrondit, les montagnes semblent s'écarter pour faire place à l'antique bourg de Theux. A gauche, au sommet du rempart, se dresse le château de Franchimont, dont les ruines, au profil sombre, à la majesté sauvage, nous rappellent tant de souvenirs historiques.

Sur le plateau de droite s'étend le riant village de Jevoumont, fier aussi de posséder un vieux manoir, aujourd'hui transformé en bâtiment de ferme.

La ville de Theux est située à l'endroit connu des Mérovingiens sous le nom de Tectis. En la parcourant on retrouve partout les traces des siècles de foi, producteurs d'artistes pour lesquels la gloire humaine n'était qu'un vain accessoire et dont tout le travail était mû par un mobile plus élevé.

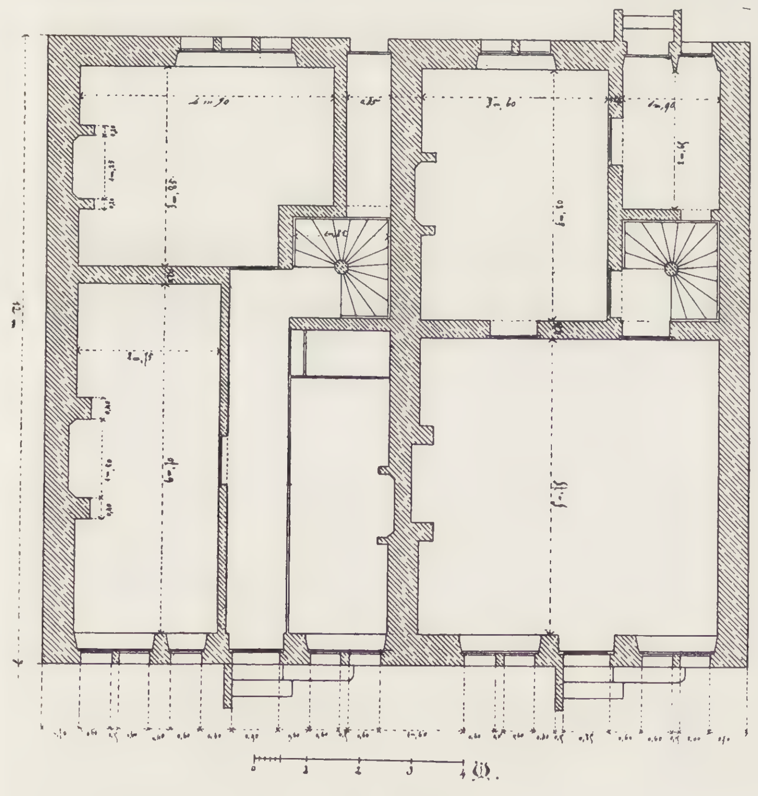
Son église, suivant certains archéologues, remonterait au IX^e siècle. Peut-être pourra-t-elle fournir l'objet d'une prochaine étude, ici même.

Beaucoup d'autres vieilles constructions se dressent encore par-ci par-là et chacune d'elles pourrait faire l'objet d'un long entretien ; je me bornerai seulement à décrire celle qui offre le plus grand intérêt et qui semble être la plus ancienne.

VIEILLES MAISONS A THEUX.

Cette maison — particulièrement appelée *La Bouherie* par les habitants de la localité — est abritée par un massif d'arbres séculaires qui achèvent de donner à ce coin perdu de la vallée une tournure tout à fait romantique. Elle est construite en moellons, dits grès de Franchimont. Sa toiture est en ardoises.

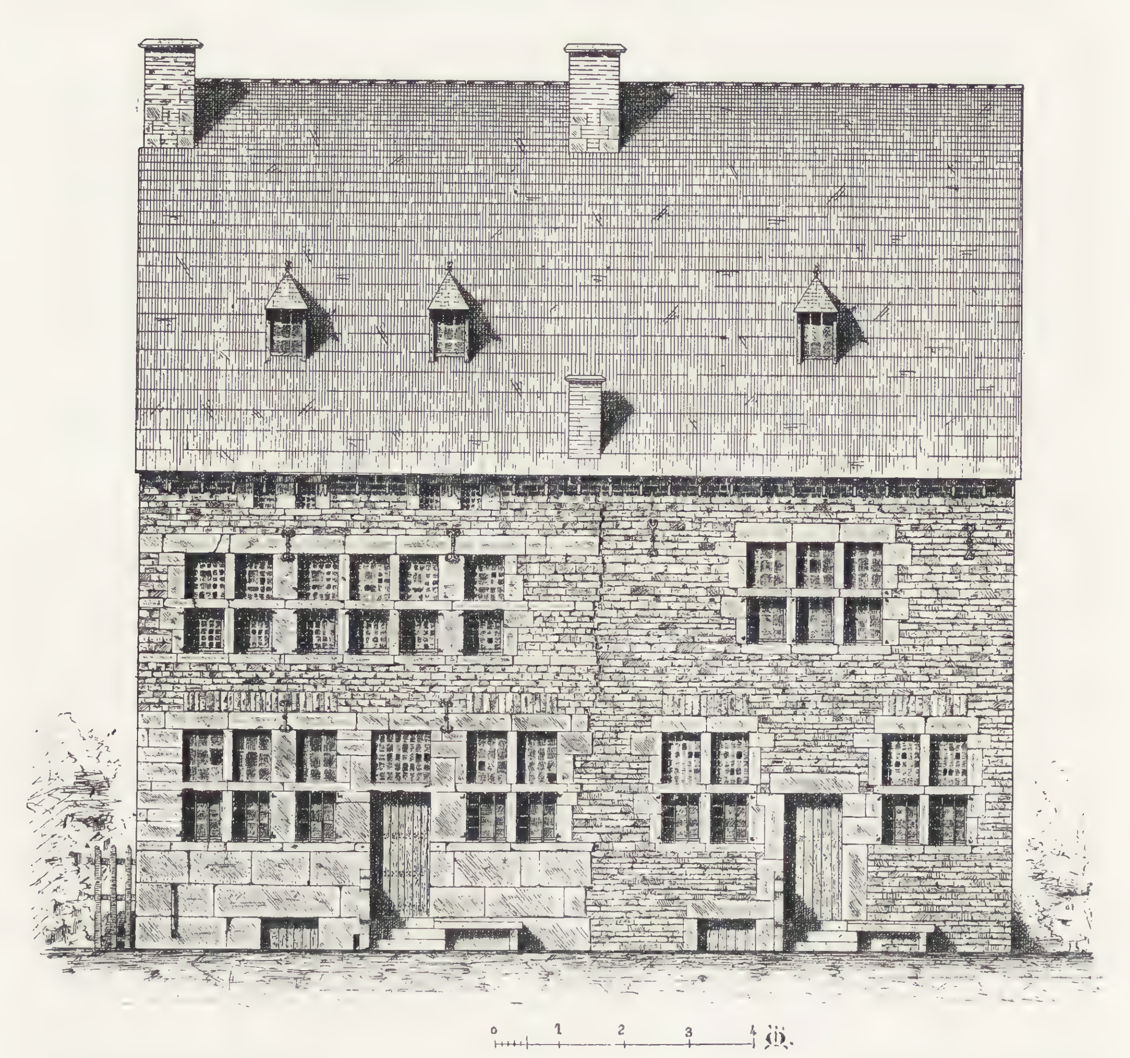
D'après l'inscription qui se trouve au-dessus de la porte et qui fut à moitié enlevée lors du percement d'une fenêtre, l'âge de cette maison peut remonter au commencement du XVII^e siècle. En effet, le style de cette époque se trouve très bien marqué. Il y a absence complète de chanfreins; la petite battée, dans la partie inférieure des fenêtres, a dû servir autrefois à contenir des volets malheureusement disparus.



VIEILLES MAISONS A THEUX. PLAN TERRIER.

A l'intérieur, les cheminées, les plafonds, les boiseries sont déjà empreints des caractères très originaux propres à cette époque, mais, nonobstant, indicatifs de la décadence dans laquelle tombaient nos constructeurs.

La maison actuelle a été



ANCIENNES MAISONS A THEUX. DESSIN DE M. TH. CLÉMENT

construite en deux fois : l'habitation à la droite du spectateur est la plus récente. Elle se distingue de l'autre en ce qu'elle n'a point de soubassement en pierres de taille ni de cordons sur la façade.

Son plan diffère quelque peu de la première. Toutes deux, comme d'ailleurs beaucoup d'anciennes constructions de Theux, possèdent un escalier tournant en bois.

Les anciens vitraux sont très bien conservés; plusieurs offrent encore des inscriptions bien lisibles, entre autres celle-ci :

JEAN PIRON ARNOULD
MARCHAND BOURGEOIS
DE VERVIERS (ANe) 1667.

Il y a quelques années l'on procéda à la restauration de la toiture. Ce soin nous conservera encore pendant longtemps ce beau spécimen d'architecture liégeoise.

TH. CLÉMENT.

A PROPOS D'ANCIENNES STATUES DE LA VIERGE.

Un de nos correspondants du Tournaisis nous signale, à l'appui d'un article précédemment paru sous ce titre dans le *Bulletin* (1), une intéressante statue ancienne de la Mère de Dieu.

Cette statue, en chêne, appartient à M. l'abbé Quiquanpois, curé à Hautrage, et a été restaurée par M. Fortuné Leclerc, statuaire à l'école Saint-Luc de Tournai. Elle mesure en hauteur 0m79.

Par suite de la mauvaise qualité du bois, et surtout du mauvais goût de certains temps, cette statue avait, comme tant d'autres, été mutilée afin, sans doute, de la rendre le plus possible semblable à ces mannequins des deux derniers siècles, plus ou moins richement mais presque jamais gracieusement habillés.

Le bras droit de la Vierge avait disparu, jusques y compris une partie de l'épaule, ainsi que les plis retombants du manteau de ce même côté; la main et un peu de l'avant-bras gauche de la Vierge avec toute la partie inférieure du corps de l'Enfant Jésus et les deux bras de ce dernier avaient aussi été amputés. Les draperies en cascade et les plis retombants du voile, sur le devant de la statue, avaient pareillement disparu sous l'action du ciseau destructeur. Il n'est même pas jusqu'aux quatre angles du pied qui n'aient eu leur supplice ; on les avait coupés eux aussi, comme gênant l'accoutrement de soie ou de drap d'or dont on affublait cette belle statue.

Heureusement, on commence à se rendre compte de la valeur de ces œuvres que nous ont léguées les siècles passés, et les brocanteurs, qui autrefois parcouraient le pays faisant main basse sur tous ces objets si divers que nos ancêtres conservaient avec un religieux respect, peuvent aujourd'hui dire que leur beau temps est passé.

La belle statue qui nous occupe a été restaurée dans le style du milieu du XIIIe siècle, époque à laquelle elle appartient (2).

STATUETTE DE LA VIERGE.
XIIIe SIÈCLE (IVOIRE).

Appartenant à M. le chan. Cantineau.

(1) Voir page 8, livraison 1.

(2) Il est permis d'hésiter au sujet de cette attribution de date. Des considéra-

STATUE DE LA VIERGE. Propriété de M. le curé Quiquanpois.
XIII^e-XIV^e SIÈCLE (BOIS DE CHÊNE).
RESTAURATION DE M. F. LECLERC.

La Vierge, en effet, est vêtue de la cotte portée par les dames nobles vers 1250. Le manteau qui l'enveloppe, de forme demi-circulaire, la fait aussi remonter aux années antérieures à 1270. La coiffure se compose de la couronne et du voile. Celui-ci, très ample, descend sur le dos et retombe sur le bras gauche, jusqu'au coude, tandis qu'à droite, après avoir recouvert l'épaule et le bras jusqu'au coude, il est drapé en plis gracieux sur le devant du corps et retenu sous le bras gauche. « Un type de voile long [de ce genre] rappelant le grand voile juif, dit M. G. Demay (1), se voit sur le sceau de G. de Bousies, prévôt de la Capelle à Bruxelles en 1251 ».

F. M. F.

Le même collaborateur nous communique une belle statue de la Vierge, en ivoire, œuvre du XIII^e siècle, mesurant en hauteur 232 millimètres. Elle appartient à M. le chanoine Cantineau, secrétaire de l'évêché de Tournai, et nous procure l'occasion d'une intéressante comparaison avec la Vierge d'ivoire, du XV^e siècle, précédemment publiée ici même (2). Quoique cette dernière statuette soit jolie elle nous montre de façon frappante la décadence des arts à cette époque. En effet, dans ces deux images, le thème est le même : l'Enfant légèrement porté sur le bras gauche et la Vierge tenant une branche ou un sceptre de la main droite. Néanmoins que de différence dans la conception et l'exécution ! Que de grandeur, de noblesse et d'élégance dans la plus ancienne des statues ! Cette Vierge n'est-elle pas reine et son charmant enfant ne montre-t-il pas la

tions tirées de l'attitude de la Vierge et de l'Enfant et du style des draperies peuvent faire descendre ce travail jusqu'au XIV^e siècle.

(1) Le costume d'après les sceaux, par G. Demay.

(2) Voir page 29, livraison 1.

puissance d'un roi ? En même temps qui ne voit dans l'ensemble des traits et de la ligne la pureté de la vierge et la douceur de la mère, et la filiale tendresse dans le regard et le mouvement de son tout divin enfant!

L'autre Vierge, tout en étant encore noble, élégante et jolie, ne possède plus cette grandeur, cette dignité. Son expression est peu parlante et moins distinguée. L'Enfant Jésus surtout me semble moins parfait parallèlement au précédent A première vue l'Enfant de la Vierge d'Alost semble presque mièvre à cause de ses proportions peu ordonnées ; en l'examinant davantage on lui trouvera pourtant une grandeur enfantine qui a été obtenue par la partie supérieure du corps ; la partie inférieure forme contraste ; l'artiste semble avoir cherché à unir la faiblesse de l'enfance à la puissance de la divinité. Ici encore la supériorité de la première statue se manifeste indéniable : l'Enfant y est correct et bien bâti, couvert d'une robe dont les moindres traits, les plus faibles plis concourent à le rendre plus noble, à le vêtir de plus de puissance.

Dans toute la statue, d'ailleurs, les proportions sont pleines d'élégance et de correction. L'attitude inclinée de la Vierge, tout en étant encore gracieuse dans la statuette du XV^e siècle, est d'une plus grande aisance et rendue avec plus de souplesse dans celle-ci. L'ensemble est également plus décoratif et, bien que ses dimensions soient moindres que celles de la précédente, cette statue produit un effet plus grand.

En résumé cette statuette est le produit d'un art irréprochable et digne de servir de modèle aux sculpteurs de notre temps, tant au point de vue de l'expression et du sentiment que sous le rapport de la construction des formes et de la correction du dessin.

L. G.

CORRESPONDANCE BRUGEOISE.

On nous écrit de Bruges, le 30 août :

LORSQUE paraîtront ces lignes l'exposition des Primitifs flamands sera près de fermer ses portes (1), malgré des prolongements successifs et sans que la foule des artistes, des touristes et des snobs cesse d'affluer. Des snobs surtout : gens qui sont venus sans se douter de ce qu'ils allaient voir ; gens qui, le sachant bien, sont venus parce que tout le monde y venait.

Il n'est pas possible de parcourir les salles sans être choqué du grotesque ou de la banalité des observations émises.

A côté de ceux qui proclament que tout est beau, uniquement parce qu'en pareille circonstance le bon ton le commande, d'autres déclarent à haute voix que *cela ne vaut pas son argent!* Un groupe de messieurs français se trouvait d'accord pour dire : « Voici assurément des choses curieuses, mais combien peu sont artistiques ; ce sont des images, des *chromos* ». Une famille néerlandaise, arrivée au bout de la dernière salle, laisse surprendre sa déception dans ces paroles : « Etrange ; il n'y a que des tableaux religieux ! » Ces gens partirent dans la conviction d'un guet-apens tendu par des organisateurs cléricaux ! Un brave et gros bourgeois, bien autochtone, celui-là, arrêté devant le martyre de saint Érasme, m'a demandé si c'était... l'*Inquisition*.

De tels tableaux d'ignorance donnent à

(1) Cet article eut dû paraître dans le numéro d'octobre. Il ne l'a pu, faute de place.

méditer, moins, toutefois, que le spectacle de ceux qui parlent d'art avec abondance sans y connaître rien. Ils sont foison ici comme ailleurs.

Les critiques, eux, auront acquis à l'exposition brugeoise une nouvelle conviction de la fragilité des attributions.

On s'obstine à distribuer toutes les œuvres de réelle valeur entre quelques peintres anciens dont le nom est aujourd'hui connu, alors que l'École flamande a dû posséder des pléiades de bons artistes. Ce système conduit à des mécomptes. Tout possesseur d'un tableau présentable de l'École primitive croit détenir un *Van der Weyden* ou un *Bouts*, sinon un *Memling*. Des musées aussi sacrifient à cette erreur et celui de Bruxelles s'en est fait une réputation. Même il semble que la mode joue un rôle dans ces attributions. Il y a cinquante ans, toute œuvre de l'École flamande du XV[e] siècle était un Memling. Puis d'autres noms sont devenus les favoris des restaurateurs. On s'est lancé à la piste des Van der Weyden. Aujourd'hui Th. Bouts détient la fortune. Un conservateur découvre-t-il un tableau dont les personnages portent un costume collant sur de longues jambes et une sorte de fez sur la tête, il tâche de se persuader qu'il tient un *Bouts*. Pendant de longues années l'étiquette de Bouts a ainsi couvert un très beau tableau du musée de Bruxelles : *le Martyre de saint Sébastien*. Dans les derniers temps il est devenu Memling. Sans être prouvée, la nouvelle attribution paraît cependant beaucoup plus juste que la première, et, dès le début, des critiques compétents, mais peu écoutés, l'ont défendue.

Par la même occasion aura-t-on fait disparaître le nom de Bouts d'une petite *Cène* absolument inférieure au talent de ce peintre, et qui n'a, d'ailleurs, aucune de ses caractéristiques ? Il faut l'espérer.

Cette rectification aura coûté au Musée de Bruxelles, et il s'est empressé de forger de nouveau Bouts. Ainsi deux petites *Vierges* insignifiantes, différentes entre elles de coloris, de touche, de caractère et sans autre rapport que la ressemblance de leur attitude, commune, d'ailleurs, à une foule de tableaux flamands du même sujet, voisinent entre elles avec l'étiquette de Bouts. On ferait bien, si cette attribution doit rester, de les rejeter aux coins opposés d'une salle ; qu'ainsi les plus profanes ne puissent plus s'étonner de voir attribuer à un même maître deux œuvres aussi clairement dissemblables qu'indignes du pinceau d'un grand peintre.

A Bruges on n'a rien vu d'aussi criant, bien qu'il ait fallu respecter les attributions des propriétaires exposants. Mais certaines erreurs sont pourtant apparues à l'évidence. Certes, on s'exposerait moins à des attributions maladroites en rangeant les œuvres sous la rubrique : « Telle École ou École de Tel », ou bien en donnant à certains tableaux — qui proviennent évidemment d'un pinceau commun, pinceau de maître — une qualification conventionnelle, au lieu de les rattacher à des peintres connus dont ils ne rappellent que plus ou moins la marque.

Il faut, en un mot, plus de circonspection et de sévérité. Au lieu de faire obstacle aux recherches d'identification, on les facilitera.

Ainsi, à l'exposition de Bruges, un certain

FUSAIN DE M. L. MOULIN

ANGE DE MEMLING (BUFFET D'ORGUE DE SANTA MARIA LA RÉAL A NAGERA, EN CASTILLE). MUSÉE D'ANVERS.

nombre de tableaux sont placés sous la qualification de Memling qui ne sont certes pas de ce peintre : quelques-uns parce qu'ils sont inférieurs sous l'un ou l'autre rapport (p. ex. celui de la mise en scène), d'autres parce que, à défaut de la perfection technique, de la candeur et de la piété qui se dégagent des compositions incontestables de Memling, ils montrent une élégance dans les attitudes et les visages, une délicatesse que Memling lui-même ne possède qu'à un moindre titre.

L'Annonciation, du prince Radziwill, et plusieurs vierges aux anges sont au nombre de ces tableaux. Leur auteur ne serait-il pas celui du fameux Memling des Uffizi de Florence ? Un jour, peut-être, sera-t-il identifié comme il advint de Gérard David dont le *baptême du Christ* fut si longtemps attribué à Memling.

Beaucoup d'entre les visiteurs de Bruges sont allés voir la grande salle de l'hôtel de ville dont la décoration est presque achevée. L'œuvre de feu M. Alb. De Vriendt se continue par son frère M. Jul. De Vriendt. Un panneau seulement reste à orner. Cette décoration est assez réussie, d'une grande vivacité de couleur, beauté de dessin et richesse de composition. Elle retrace les grands épisodes, les personnages, les institutions historiques de la ville. Avec une allure plus largement décorative elle eût été parfaite ; à mon avis; trop de personnages, trop d'accessoires encombrent les scènes. Elle tient trop de la petite décoration mobilière, pas assez de l'architecture. Néanmoins, elle complète harmonieusement l'effet de la belle et vaste cheminée, et du plafond en pendentifs, unique dans notre pays. Pour l'heure, les ors brillent un peu trop, certaines couleurs ressortent trop vivement, mais le temps voilera toutes les surfaces, il harmonisera tous les tons.

Cette belle salle sera complète après avoir reçu le pavement en briques vernissées qu'on lui destine.

Ces pavements, dont l'usage était autrefois général en Flandre, sont revenus en honneur. Leur note colorée fait le plus heureux effet dans l'ensemble d'une salle : qu'on en juge à Gruuthuse. Les vieilles habitations brugeoises ont conservé assez bien d'anciens exemples. Souvent ils ne consistent qu'en des fragments. Cependant, un pavement complet et d'un joli dessin existe notamment dans la chapelle conventuelle du Béguinage.

Cette chapelle est également intéressante par une voûte en bardeaux ornée de sa décoration picturale primitive, et l'on remarque dans l'un des murs une jolie petite plaque funéraire en bronze. C'est là que se célébreront les offices publics pendant la restauration de l'église du Béguinage, que l'on annonce comme devant prochainement commencer.

Les travaux de restauration se poursuivent toujours à Bruges avec autant d'ardeur et de science, sinon plus qu'auparavant.

La périlleuse réfection de la façade ouest de Notre-Dame n'est pas encore reprise depuis la fin des travaux de dégagement, mais, par contre, on avance à grands pas à la restauration intérieure. De plus en plus, aux façades des habitations particulières, les cré-

pissages s'en vont, la brique rose reparaît et, en replaçant meneaux et moulures, ancrages et épis, on rend aux vénérables murailles les couleurs de leur premier âge.

C'est ainsi qu'au chevet de Saint-Jacques plusieurs restaurations nouvelles se sont ajoutées à celles effectuées depuis deux ans. Ce coin de la ville devient charmant. L'administration communale a voulu rendre hommage aux efforts esthétiques des propriétaires en remplaçant la vulgaire pompe qui se trouvait là par un puits à margelle de pierre couronné d'un beau travail en fer forgé.

Cependant le mouvement de restauration s'arrête devant les façades les plus belles et les plus riches. Jusqu'à présent l'on s'est surtout appliqué aux maisons d'importance modeste ou moyenne et d'un style assez bas. Les grandes façades divisées en belles travées sont cependant nombreuses, particulièrement dans certains quartiers. Peut-être est-ce la dépense assez considérable qui fait différer leur restauration.

Notons cependant que l'habitation du bourgmestre, rue Pourbus, a été parfaitement restaurée. Ce bon exemple tentera peut-être les propriétaires de plusieurs maisons voisines dont la valeur architecturale est tout au moins aussi remarquable.

La meunerie Maquet a subi, elle, une transformation radicale. L'existence de ce moulin situé contre le talus intérieur du rempart Sainte-Catherine, à proximité du *Minnewater*, est signalée dans les plus anciens documents de la ville de Bruges. Il y a quelques années on remplaça le vieux moulin à eau par une meunerie à vapeur avec corps d'habitation, et cette construction avait beaucoup de caractère. Elle montrait une très heureuse adaptation de l'architecture rationnelle et traditionnelle aux besoins de l'industrie moderne. Son aspect franchement industriel et en même temps incontestablement artistique faisait de ce moulin une construction des moins banales. Pourtant, elle a cessé, un jour, de plaire à son propriétaire qui en fit surhausser les étages, et elle a pris aujourd'hui une allure indéfinie. Elle tient, selon le point de vue, de l'hôtel patricien ou de l'hôtel de ville. On y voit même un clocher d'église et, sur la façade postérieure, un donjon de château, en lui-même fort bien réussi.

J'ai entendu dire que ce plan n'était que la reproduction de l'ancien moulin selon les miniatures, tableaux ou cartes du vieux Bruges. Quoi qu'il en soit, et quelle que puisse être la valeur documentaire de ces miniatures, tableaux ou cartes, quelle que soit aussi la fidélité qu'il est possible d'apporter à la reproduction des documents de cette sorte les plus exacts, il reste à savoir si c'est pour le plaisir de revoir une ancienne construction disparue qu'il faut la rebâtir au XX^e siècle lorsque, tout en étant autrefois très pittoresque, très intéressante dans certaines parties, elle manque d'unité et d'autres qualités encore, et alors qu'au surplus elle a pu être jadis très artistique, mais que, construite aujourd'hui, elle ne le peut plus, les lois de sa destination ayant totalement changé : ce grand bâtiment, abritant un moulin à eau, était autrefois bien plus un château qu'il ne doit être aujourd'hui une fabrique de farine.

G. T.

PLANCHE XXII.
INFLORESCENCE. APPLICATIONS.

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS.

VIII. — INFLORESCENCE.

En haut de la planche XXII sont placés, dans le sens horizontal, les éléments naturels. Correspondant à chacun d'eux, est donnée une stylisation générale en contours souples, silhouettée en noir. Cette silhouette est applicable à tous les corps de métiers où ce contour a sa raison d'être.

Les applications diverses qui suivent concernent la peinture décorative, la sculpture, le fer forgé, la céramique et la broderie.

On remarquera dans ces études les caractères signalés antérieurement, plus ou moins simples on rigides d'après la matière recevant le décor.

1° Motif pour peinture décorative. Sur une bande rectiligne, limitant par exemple le haut d'un soubassement, s'enchevêvrent des demi-cercles de coloration différente et alternée. Brochant sur ce demicercle, l'inflorescence en spathe est appliquée par l'emploi de trois tiges dont l'une verticale et les deux autres obliques : ces deux dernières en mouvements courbes opposés.

2° Le motif pour sculpture est un bouquet pour gorge de moulure. Il est d'assez faible relief et a la spirale comme axe de mouvement principal.

Le principal naturel est l'inflorescence en spathe.

3° Charnière en fer forgé. Les deux extrémités d'articulation portent une spirale terminée par une cupule de noisette. Les extrémités des deux tiges de renfort se terminent par des fleurs en grappe.

4° Motif courant pour céramique ou peinture décorative. Sur une construction géométrique composée d'une bande de repos et de demi-circonférences, des cupules de gland forment amortissement de la forme dans son raccord avec le bord intérieur de la surface.

5° Motif pour broderie. Le motif est dans le même esprit de composition que le précédent. Il a comme éléments les fleurs en grappe, le spadice, le chaton et la fleur en calicule.

Dans la planche XXIII, les éléments floraux naturels sont présentés en haut ; puis suivent des stylisations pour peinture décorative.

Il suffit de faire remarquer le caractère individuel que l'on peut donner à chacun, ces éléments pouvant servir dans des compositions d'harmonies diverses au point de vue des valeurs en masses, quant au dessin, et en coloration, quant à leur expression d'adaptation.

On remarquera combien la stylisation suit de près la nature en accusant jusqu'à ses moindres détails caractéristiques et les faisant valoir en les personnifiant franchement.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

PLANCHE XXIII.

INFLORESCENCE. APPLICATIONS.

STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL POUR LE PAYS DE LIÉGE. G. FITSCHY, ARCHITECTE.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Station de chemin de fer vicinal.

NOUS continuons l'analyse des projets ayant obtenu une mention :

I. *Eurêka,* par M. E. DE MARÈS.

Ce projet a de grandes qualités. Il est regrettable que son auteur ait cherché le pittoresque dans un jeu exagéré des toitures. On ne s'explique pas davantage, d'après le plan, la raison d'être du pignon couronnant la salle d'attente.

La simplicité très heureusement trouvée des lignes de la façade demandait le calme pour le couronnement.

A part ce détail facile à modifier en exécution, cette petite gare ferait bon effet dans l'une ou l'autre commune de la Flandre orientale (contrée choisie par le concurrent) et dans tout endroit légèrement accidenté où un grand fond de verdure lui laisserait son relief.

K.

II. *Scaldis,* par M. H. VAERWIJCK.

Cet excellent projet, sans prétention, est d'une simplicité toute rurale, bien que traité dans une note très artistique. Sans la terminaison un peu torturée de la tour et la coupe exagérée de deux pignons, ce travail ne réclamerait aucune réserve et nous montrerait un modèle de gare pour chemin de fer vicinal. Il appartient, en outre, à la catégorie des *plans d'architecture* peu nombreux dont l'impression est telle

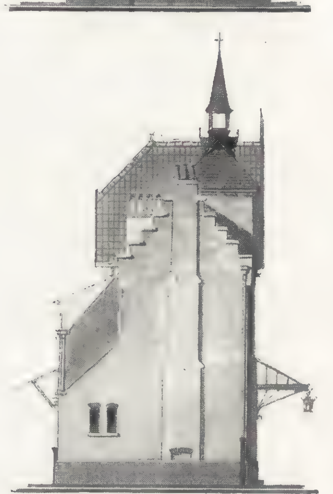
STATION DE CHEMINS DE FER VICINAUX POUR LA FLANDRE ORIENTALE. PROJET DE M. E. DE MARÈS.

qu'il semble que l'on puisse répondre de leur effet en exécution.

III. *Pro Patria,* par M. Geens.

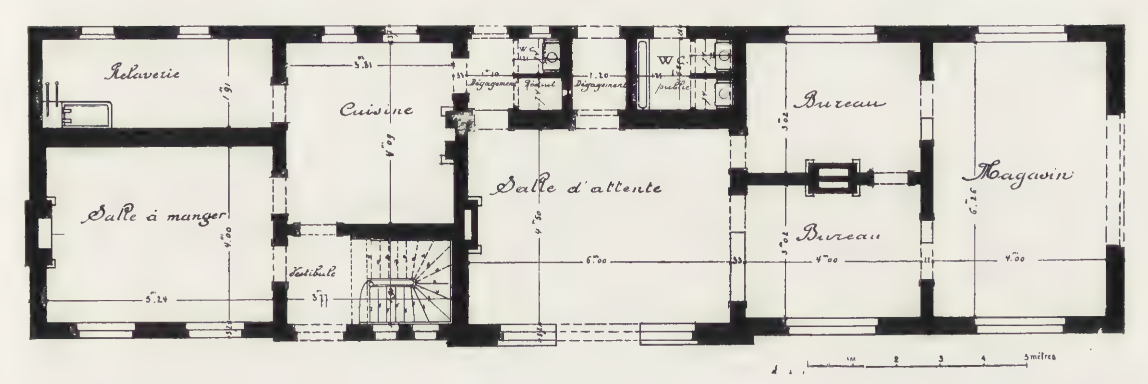
Plan qui serait assez pratique sans l'isolement du magasin des marchandises. Certaines parties quant aux façades sont heureusement agencées, telles que le pignon du bureau et celui de la salle d'attente.

Il convient encore de remarquer que la salle d'attente est, comme nous le disions dans notre avant-dernier numéro, « l'endroit principal, l'endroit public ». Lui seul suffit à caractériser la destination de l'édifice, car c'est avant tout pour abriter le public que la gare est construite; les autres services, bureaux, etc., sont des acces-



PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL POUR LA FLANDRE ORIENTALE. ÉLÉVATIONS ET DÉTAILS.

M. HENRI VAERWYCK, ARCHITECTE.



STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL, POUR LA FLANDRE ORIENTALE. HENRI VAERWYCK, ARCH

soires de cette destination principale. L'architecte qui imprime à la façade de la salle d'attente un aspect spécial fait très bien. Le local public doit offrir un aspect ouvert, indiquer clairement son entrée. Il ne faut pas que les voyageurs soient exposés à se tromper de porte, même en l'absence des indications ou des enseignes généralement usitées. En outre cette place peut être largement éclairée et aérée.

Le projet de M. H. Séaux comme celui de M. A. Dufour tenaient justement compte de ces exigences et, en ce qui concerne la façade, ce dernier encore plus que le précédent.

D'autres concurrents et des meilleurs (tel M. Fitschy) n'ont guère envisagé ce point, tandis que certains projets ont aussi largement qu'habilement traité la façade de leurs salles d'attente. La compréhension juste du caractère que celles-ci doivent revêtir est une de leurs premières qualités.

Magasin. Salle d'attente. Bureau. Habitation.

STATION DE CHEMIN DE FER POUR LE BRABANT. PROJET DE M. GEENS.

Citons parmi ceux qui furent primés, et outre celui qui nous occupe, le projet Scaldis que nous venons d'analyser.

Il est regrettable que M. Geens n'ait pu aussi heureusement adapter la partie qui renferme la cage d'escalier.

STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL POUR LE PAYS DE LIÉGE. DÉTAILS. Th. Clément, arch.

Il y a cherché des effets en s'exposant à donner trop d'importance à un service secondaire. Et puis, voici encore un pignon à pan de bois fortement en saillie, qui n'est pas à conseiller dans notre pays. L'unité du projet a beaucoup perdu à l'intervention de ces deux éléments.

Dans l'ensemble, l'architecte se montre homme de ressource, d'invention et détenteur d'une bonne palette.

Il nous paraît même que, si d'autres mérites ne sont pas apparus davantage, c'est qu'ils ont été obscurcis par la hâte, involontaire, sans doute, avec laquelle, visiblement, il a été procédé à ce travail. Les détails, comme le devis remarquablement complet et juste, nous révèlent, en effet, un architecte actif, constructeur, sérieux.

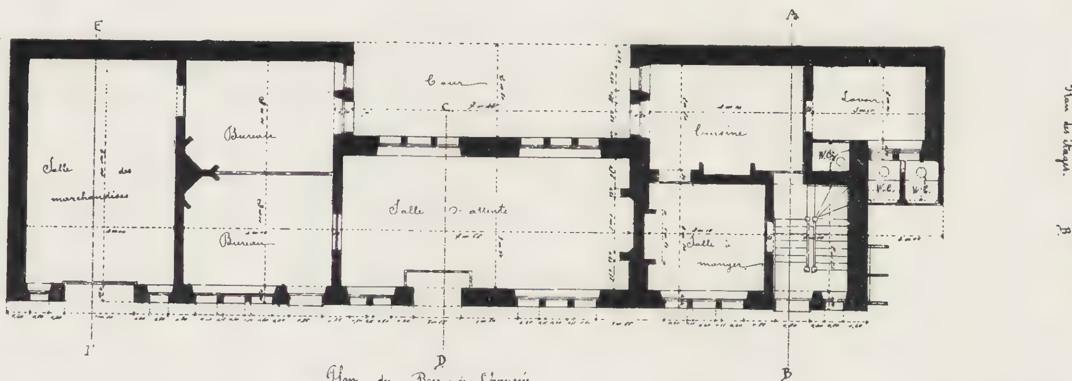
A. C.

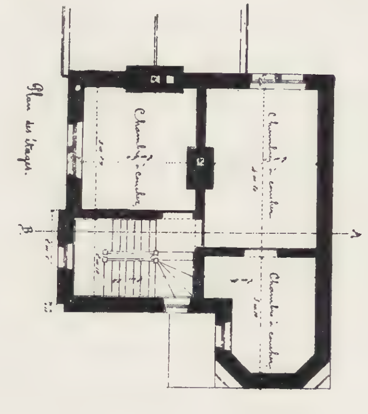
IV. *Ne quid nimis*, par M. Th. Clément.

Nous n'avons que quelques mots à en dire.

C'est un travail plein de promesses pour l'avenir de l'architecte. Son plan est pratique et nullement prétentieux; sans quelques lourdeurs dans certains détails des façades et quelques défauts d'unité dans l'ordonnance générale, elle remplirait assez bien ce que l'on peut moyennement attendre d'une modeste station villageoise. Cette petite gare n'offusquera pas les demeures des habitants bien rentés qui ont à la campagne, jardinet et pignon sur route. Mais tous nos lecteurs se reporteront à l'état de choses actuellement existant pour ce genre de constructions et conviendront tout de suite que ce projet dépasse les insignifiantes banalités que nous sommes accoutumés à voir. Il porte en germe des qualités sensibles d'originalité et de sens pratique.

K





PROJET DE STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL
POUR LE PAYS DE LIÉGE. FAÇADES ET PLANS.

TH. CLÉMENT, ARCH.

ÉCOLES PROFESSIONNELLES.

L'ÉCOLE SAINT-LUC DE TOURNAI a exposé dans le courant d'août et septembre les travaux de ses élèves pendant l'année scolaire écoulée. Cette exposition marque une sensible étape de progrès, surtout dans certaines sections.

Des études de mobilier civil et religieux ont été rationnellement traitées par divers concurrents. Ceux de la 5e année ont présenté un mobilier de château, d'un style visiblement emprunté, et sous certain rapport peu conciliable avec l'architecture et la vie contemporaine, mais qui révèle des qualités de goût et d'agencement peu ordinaires. Nous préférons, avec un tempérament comme celui de ces élèves, rencontrer trop de fidélité classique qu'une trop précoce indépendance. Celle-ci viendra à son heure couronner des principes solides que n'ont pas trop d'architectes cherchant l'originalité avant tout.

La même chose est à dire des concurrents de 7e année dont le programme comporte un mobilier complet pour une église paroissiale de 3e ordre.

La classe d'architecture est en grand progrès sur les précédentes années. Cela ressort des travaux d'interprétation et de composition exposés. Notamment, un projet d'église est assez réussi ; il se fait remarquer par la masse heureuse de sa tour, parfaitement campée au flanc de la construction.

Les sections décoratives ne sont pas moins dignes d'intérêt : travaux des cours préparatoires, études d'après plâtre, interprétations pleines de promesses pour les jeunes auteurs ; de jolies aquarelles ; puis, exercice éminemment utile : traduction en peinture de scènes traitées dans d'autres arts. Un travail de ce genre a fait l'objet du concours de 5e année dont les deux lauréats ont parfaitement interprété, en peinture, la prédication de saint Pierre, d'après une sculpture de la cathédrale de Cologne.

De même, un élève graveur, M. Joseph Delcroix, a très finement exécuté une scène admirable, le Portement de la Croix, d'après une fresque de Fra Angelico. Dans cette même section de gravure — qui se révèle comme composée de jeunes gens actifs et habiles — d'autres concurrents se sont distingués par des traductions du même genre, entre autres M. Vital Deparis dans plusieurs figures et scènes d'après Schnorr, très bien reproduites.

Ce même artiste a composé un beau souvenir de première communion, et M. Roméo Dumoulin un souvenir de mariage dans lequel entre la scène du mariage de la Très Sainte Vierge. La valeur de cette composition est remarquable.

Ainsi l'on peut suivre toute la méthode d'enseignement de l'École Saint-Luc, et, arrivé dans les classes supérieures de composition, constater ses excellents résultats.

La 7e année était représentée par des projets de vitraux de M. Camille Wybo, de Furnes ; ils expriment beaucoup de facilité, dans la composition et le dessin, et le souci de la bonne technique.

Enfin, les sculpteurs terminent la série des classes décoratives en exposant des modelages nombreux d'un mérite varié, et en général plein de promesses.

Pour être complets nous devrions disposer de la place nécessaire à l'analyse des intéressants compartiments affectés aux travaux en nature des élèves et anciens élèves. Ils sont, en général, bien exécutés et démontrent la valeur de l'école : l'arbre est bon puisqu'il porte de bons fruits ; beaucoup de ces fruits n'ont pas encore les couleurs de la maturité, sans doute ; mais tous ont été nourris d'une bonne sève, cela est certain.

Ces travaux de dinanderie, de gravure, de tapisserie, de sculpture, d'ameublement, de peinture, d'architecture, etc., ont été exécutés par d'anciens élèves devenus patrons, ou employés dans divers ateliers. Dès les débuts de l'École Saint-Luc de Tournai, en l'absence

PAR M. J. DELCROIX.

ÉTUDE POUR LA LITHOGRAPHIE.
D'APRÈS FRA ANGELICO.

d'ateliers où les élèves pussent s'exercer dans la technique ainsi que le veut le programme, les aînés des élèves se sont organisés et ont constitué des ateliers de sculpture, d'ameublement et de peinture où les jeunes apprentis et ouvriers reçoivent une formation conforme aux principes artistiques qui leur sont enseignés à l'école. Ces ateliers se développent, s'améliorent, se perfectionnent, et nul doute qu'ils deviennent excellents. Longue serait l'énumération de leurs meilleurs travaux étalés dans la présente exposition.

ÉCOLE SAINT-LUC DE GAND. — Si quelqu'un dénie au mode d'enseignement des Écoles Saint-Luc de viser au développement de l'initiative de l'élève dans le sens de son idéal personnel, et à leur programme d'être la principale cause des résultats extraordinaires que ces écoles ont obtenus et obtiennent, il faut en conclure que ce quelqu'un n'a jamais visité avec attention l'exposition de l'une ou l'autre école Saint-Luc, qu'il ne s'est jamais donné la peine de la comparer avec les expositions des académies ; ensuite, pour le convaincre, il faut l'envoyer à l'exposition de l'école de Gand, ouverte en ce moment.

PRIÈRE DE DAVID, D'APRÈS SCHNORR. Dessin de M. Deparis.

Cette exposition est remarquable. Ne nous arrêtons pas aux classes inférieures, où se distribuent les éléments et les principes du métier et de l'art, mais voyons immédiatement le cours inférieur de composition (4e année d'études), où peut déjà se montrer quelque fruit de l'enseignement.

En architecture, le programme du concours de la 4e année comportait l'étude d'une maison de pension de 200 ouvriers, sujet opportun et pratique s'il en fut.

Le projet de M. Vaerwyck est le plus remarquable. Le plan d'ensemble est du plus heureux agencement, bien coordonné malgré le mouvement pittoresque de la construction. Les façades sont d'une originalité du meilleur aloi. C'est gai, plein d'effets imprévus et artistiques, quoique très simple au point de vue constructif. La masse des murs fort sobre, en matériaux économiques, est vivement relevée par des détails heureux, par des rehauts décoratifs plein d'harmonie, de charme, et sans prétentions.

Malheureusement, ce projet ne remplissant pas toutes les conditions requises n'obtient qu'une mention honorable et, sans avoir le même tempérament artistique, M. Louis Verstraete présente sur le même programme un projet savamment étudié dans tous ses détails, qui a rallié les suffrages du jury pour l'obtention du 1er prix.

En 5e année, le programme comportait l'étude d'une maison de santé pour 50 pensionnaires. M. Norbert Piepers a réussi à appliquer à un pareil programme le style ancien dans toute sa saveur, avec une souplesse véritable, sans contrarier en rien les exigences spéciales qui lui étaient imposées.

A la 6e année a été demandée l'étude d'un Casino Le 1er prix, à l'unanimité, a été décerné à M. Deheneffe. Voilà un projet bien fait pour rabattre le verbe de ceux qui trouvent l'enseignement de Saint-Luc suranné et rétrograde ! Ils pourront constater ici combien il excelle à développer les talents individuels et l'originalité des styles. On est étonné de tant d'invention, d'imprévu, de convenance et de saine construction, de la part d'un débutant. Le tout est si détaillé, fouillé et d'une si belle venue en même temps que l'on se croirait en présence de l'œuvre d'un praticien consommé. Aussi ne saurions-nous trop applaudir à la haute distinction que le jury de l'Ecole Saint-Luc — dont on connaît toute la sévérité — vient de donner à M. Deheneffe.

Le projet de la 7e année comprend l'étude d'un sanatorium pour 100 tuberculeux. Nous devons l'avouer, ce vaste projet était quelque peu redoutable pour des élèves M. Auguste D'hooge a présenté un travail très soigné dans ses grands développements. Après lui nous pouvons citer avec honneur le travail de M. André Janssens.

En dernière année, même sujet qu'en septième. Le jury n'a pas cru devoir décerner le grand prix, qui est le couronnement d'études faites avec un talent tout à fait exceptionnel. Le projet de M. Emile Demarès présente cependant beaucoup de qualités, surtout dans le plan terrier. Les façades, sobres de style, ont incontestablement un caractère de convenance. Mais, au point de vue de la structure, le projet laisse à désirer. De nombreux croquis, dont quelques-uns fort intéressants, achèvent de prouver les aptitudes artistiques du sujet

Il en est de même, d'ailleurs, pour les élèves des cours précédents. Tous joignent, à leur concours des projets, des études, des croquis dont quelques-uns ne sont rien moins que remarquables. Nous devons citer ainsi les projets de villas-cottages, qui ont valu à M. Valentin Vaerwyck une distinction spéciale au concours organisé cet été par la commune de Westende.

Les autres branches artistiques : sculpture, peinture, ferronnerie, etc., sont largement représentées.

Dans la section de sculpture, plusieurs compositions sont interprétées avec talent.

Félicitons, sans réserve, le lauréat du Grand Prix, M. Ernest Lahaye, pour son admirable groupe : la rencontre de N. S. Jésus-Christ et de Sa Sainte Mère sur la voie douloureuse. C'est une composition bien venue et d'un sentiment noble et pieux, très intense. Notons, du même auteur, la Vierge entourée d'anges recevant les hommages des donateurs agenouillés, composition qui a de l'ampleur; parfaitement étudiée en vue d'une exécution en pierre dure, elle révèle chez l'artiste des connaissances techniques réelles.

La section de peinture, tout en ne présentant pas une somme d'études si importante que les autres sections, offre cependant une note artistique et personnelle et beaucoup de caractère.

Signalons la même méthode qu'à Tournai, en ce qui concerne le procédé didactique : le professeur a eu la bonne pensée de mettre ses élèves peintres-décorateurs, verriers ou haute-lissiers en face d'une œuvre plastique qu'ils avaient à interpréter, par voie de transposition, suivant la technique de leur profession respective. Il est très intéressant de démêler la part d'inspiration que chaque concurrent a puisée dans le modèle et l'appoint personnel qu'il y a ajouté.

C'est ce que nous avons surtout constaté dans certains cartons de vitraux exécutés par MM. Ganton et H. Coppejans. Du premier, une vierge entourée d'anges, inspirée d'un délicieux ivoire sculpté du XIVe siècle ; du second, en outre, une composition fort réussie : la personnification de la science, de l'art, de l'industrie et du commerce, personnages masculins savamment drapés et caractérisant parfaitement le sujet qu'ils représentent.

Pour conclure, dit le *Bien public*, nous croyons qu'aucun établissement n'a jamais tiré de ses élèves un travail plus fécond, ni développé une telle originalité dans un sens plus heureux. Voilà plus de 30 ans que l'École

St-Luc forme ainsi une légion de modestes artistes ardents au travail ; ils sont occupés sans bruit à révolutionner notre art, et, sans qu'on s'en doute, ils sont les grands facteurs du *modern style* dans ce qu'il a de traditionnel et de rationnel, ses extravagances mises de côté.

COMME les années précédentes, l'*École industrielle Saint-Georges*, de Bruxelles, a organisé dans ses locaux l'exposition des travaux de ses élèves. C'est avec un réel intérêt que nous en avons parcouru les diverses salles; tout est bien présenté et classé avec méthode, depuis les éléments jusqu'aux applications variées des métiers.

Si l'on considère que la majorité des élèves est composée d'ouvriers manuels, on se convainct aisément de la somme de travail et de persévérance qu'il a fallu déployer pour arriver à un tel résultat. Signalons deux nouvelles sections : celle des serruriers-ferronniers et celle des mécaniciens, fondées depuis un an seulement et qui sont remarquables quant à la méthode suivie.

Ce qu'il est intéressant de noter, c'est la diversité des applications; en effet, le programme, en vigueur depuis quatre ans, nous offre chaque année un grand nombre d'applications, différentes des années précédentes.

L'école est avant tout logique et pratique :

Logique, car elle puise ses principes, non dans l'art grec ou romain, mais dans l'art adapté au pays et à l'époque où nous vivons ;

Pratique, en ce sens qu'elle donne à l'ouvrier ce qu'il vient y chercher et ne l'oblige pas à suivre un programme stéréotypé et suranné. C'est ainsi que dans le cours de constructions civiles nous voyons les élèves exercés, dès la première année, à faire des commandes et bordereaux de pierres bleues, des cahiers de charges, des cubages de maçonneries ou de bois de charpente et une foule de détails de la construction. Ainsi familiarisés avec l'analyse du bâtiment, les élèves arrivent sans peine à en faire la synthèse. Il en va de même des autres cours

De cette façon l'école remplit parfaitement son rôle social et patriotique.

VARIA.

L'ASSOCIATION BELGE DE PHOTOGRAPHIE a ouvert, le mois dernier, son VIe salon international. L'impression qui nous a saisi se trouva résumée, peu d'instants après, dans ces paroles sorties d'un groupe arrêté devant un joli paysage : *Un peintre ne sait pas faire cela*. Et un peu plus loin nous entendions dire : *Il y a là autant d'art qu'en un tableau.*

Ce n'est pas tout à fait exact ; en disant : « Généralement il n'y a pas plus d'art en un tableau qu'en cette photographie », l'on se fut trouvé plus près de la vérité.

Cette exposition a étalé de superbes portraits, des paysages splendides dont certains relèvent des impressionnistes et sont impressionnants (ce que les tableaux de cette école ne sont pas souvent), des intérieurs remplis de rêve, des sujets de genre débordant de naturel et de vie, voire des compositions à tendance communément appelée esthétique. Et presque toutes ces œuvres montrent un goût, un rendu, un sentiment de la réalité, de la lumière et de la couleur dont nos modernes écoles de peinture nous ont depuis longtemps déshabitués (1).

(1) Nous reproduisons une des plus remarquables photographies du Salon : « Intérieur de la sacristie du Minster d'York ». Elle est l'œuvre de notre distingué collaborateur M. J. Casier, président de l'Association.

Nous remercions vivement celui-ci ainsi que l'Association belge de Photographie d'avoir mis obligeamment ce cliché à notre disposition.

CLICHÉ DE M. J. CASIER.

SACRISTIE DU MINSTER DE YORK.

Il y a là tout ce que nous voyons dans les Salons, il y a plus, il y a infiniment mieux. Qu'importe donc que les procédés chimiques et un autre outillage remplacent la palette et le pinceau surannés. Ne sont-ils pas tous au service de l'habileté matérielle ? Depuis que le peintre le plus parfait est celui qui rend le mieux son modèle, depuis qu'on décerne la palme au tableau qui représente le plus fidèlement ce qu'on voit, la porte a été ouverte toute large à la photographie, et cette mathématique enregistreuse de la réalité aura nécessairement la victoire finale sur la peinture... réaliste. Il ne lui manque plus que le coloris. Il s'annonce déjà, il viendra.

Conclusion ? Haro sur la peinture ? Sur celle d'aujourd'hui, oui.

Peintres, revenez donc à l'idéal, rouvrez-vous à l'élément essentiel de l'art. Qu'en passant par vos yeux, par votre esprit, par votre cœur, la nature arrive transformée à votre pinceau.

Du même coup vous reconnaîtrez à l'art son devoir social, son devoir religieux. Imprimez-le sur tout ce qui sert aux hommes, comme sur tout ce qui sert au culte de la divinité : que les murs, les clôtures, les vases, les tapis, les tentures, les armoires, les livres, le vêtement, tout ce qui nous entoure porte votre marque. La photographie qui peut vous vaincre sur le terrain du tableau ne vous vaincra pas sur ces terrains.

Rien n'indique d'une façon plus saisissante le véritable chemin de l'art.

E. G.

FOLLE CHANSON, le groupe de Jef Lambeaux, vient d'être glissé sur son socle.

Mieux que la maquette, le bronze permet de juger de l'insignifiance décorative et de l'écœurante obscénité de cette œuvre.

Quant au rendu, il est remarquable : au point de vue plastique c'est une sculpture pleine de sentiment. Si ce sentiment était noble, on se réjouirait sincèrement de ce travail. Mais il est tout le contraire. Nous n'admettons pas que l'art soit compatible avec l'immoralité.

15 août 1902. G. T.

CONCOURS D'ARCHITECTURE. ÉGLISE RURALE. On demande s'il faut entendre que le terrain est *disponible* en ce sens qu'il peut être couvert de bâtiments jusqu'à ses limites ; ou disponible *pour l'usage* en ce sens qu'on doit compter que les voisins peuvent bâtir à la limite du terrain.

RÉPONSE. Nous ignorons, étant donné que l'église est à édifier dans une localité rurale, s'il faut craindre qu'en fait des voisins bâtissent à la limite du terrain.

Nous avons des raisons de croire cependant que les mots *terrain disponible* doivent être pris dans leur acception la plus large, c'est-à dire *le terrain dont dispose l'église*. Les terrains voisins n'étant donc pas la propriété de celle-ci, on peut imaginer qu'un jour des voisins bâtissent à la limite, en l'absence de servitude. Il sera donc prudent de trouver dans le terrain même des prises de lumière suffisantes. Pour le surplus, le programme est assez explicite.

BIBLIOGRAPHIE. — *L'art des façades à Bruges* par Ad. Duclos. — Bruges. Ch. Van de Vyvere-Petyt, in-4°, XVII planches hors texte. Nombreuses illustrations. Dessins par M. Hubert Hoste. Prix : 7 francs.

Bien que l'on ait beaucoup publié à leur propos, il manquait une analyse historique complète des anciennes façades brugeoises.

Nul n'était mieux à même de l'entreprendre avec netteté, science et autorité que M. le chanoine Duclos, l'un des premiers initiateurs du beau mouvement de restauration des façades de Bruges.

Cette ville est surprenante pour l'étranger

qui, en la parcourant, se livre à un examen un peu approfondi de son architecture privée. Les constructions anciennes y sont plus nombreuses que partout ailleurs, elles revêtent des formes absolument propres et originales, elles laissent apparaître des principes divers et contradictoires, elles portent des millésimes déconcertants parce qu'ils couvrent des éléments tout différents de ce que d'autres localités nous montrent aux mêmes époques.

Ainsi, le plein cintre semble avoir été au moyen âge une des formes préférées des architectes brugeois. Lorsque partout ailleurs la Renaissance remet le cintre quelque peu en honneur, ces architectes adoptent l'arc brisé et ne l'abandonnent que vers le milieu du XVII[e] siècle. C'est alors seulement que domine une ordonnance nouvelle, mais toujours nettement brugeoise, et sur laquelle règne la ligne horizontale.

Avant cette époque on divisait la façade en travées, dont la ligne ascensionnelle s'élance ou s'insinue jusqu'au sommet du pignon, sans être interrompue par des cordons ou moulures quelconques. M. Duclos nous montre dans le détail les transformations et les développements de ce beau système qui est la caractéristique la plus remarquable et la plus exclusive du style brugeois.

L'autre caractéristique est le pignon en gradins ayant une proportionnalité bien distincte des gradins brabançons et de la plupart des gradins flamands. Cette terminaison ne disparut que lentement, et si des essais du nouveau mode employé se montrent dès le milieu du XVII[e] siècle, le pignon à gradins n'est définitivement supplanté qu'au XVIII[e] siècle. Mais le gable aigu de la toiture ancienne continue à subsister.

« A part certains détails de proportionnalité qu'on ne trouve pas ailleurs, dit en terminant M. Duclos, la plupart des constructions du XVIII[e] siècle ne sont plus brugeoises que parce qu'elles se trouvent à Bruges. On voit, sauf variantes cependant, des façades similaires à Courtrai, à Ypres, à Gand, à Bruxelles. »

Cette conclusion parfaitement vraie mérite, nous semble-t-il, d'être précisée et complétée. Sans doute, l'adoption du nouveau décor de pignon dont parle l'auteur n'a plus rien de brugeois. Il est constitué d'éléments étrangers, et c'est l'honneur de Bruges de ne s'être inclinée devant l'importation classique que lorsque d'autres villes flamandes subissaient déjà définitivement son influence. Cependant, les façades brugeoises à cette époque et surtout leurs pignons ont un caractère assez distinctif de ceux d'autres provinces. Notamment, ils diffèrent beaucoup du pignon bruxellois. Peut-être n'est-ce qu'une question de proportionnalité ; encore ces proportionnalités sont au moins aussi différentes ici que dans les gradins respectivement brabançons et brugeois Mais, en outre, à Bruges, ces nouveaux pignons sont moins élégants et moins beaux qu'ailleurs, pour autant qu'on puisse trouver beauté ou élégance dans les meilleures façades de ce genre. Du jour où ils ont abandonné leur architecture nationale si belle, les maçons brugeois ont profondément déchu. Ils sont tombés plus bas que leurs confrères d'autres villes. *Corruptio optimi pessima.* C'est afin que l'on en tire une conclusion pratique que nous avons cru pouvoir ouvrir cette parenthèse.

En résumé, l'ouvrage de M. Duclos analyse avec beaucoup de précision et de justesse les divers types de l'architecture privée brugeoise, il suit leur processus, il les apprécie dans chacune de leurs modifications, et ses jugements partent du vrai point de vue esthétique et constructif.

De jolies gravures, des dessins relevés sur des documents anciens ou des constructions existantes, des détails nombreux de moulures, d'arcs et de fragments divers accompagnent ce livre dont la lecture est à recommander vivement.

EGÉE.

BIBLIOGRAPHIE. — *Grondbeginselen van de Geschiedenis der Bouwkunst*, door Alphons van Houcke. I. Heidensche Bouwkunst. Edité pour le Davidsfonds par Charles Peeters, de Louvain.

Aux termes de l'*introduction*, c'est aux lecteurs non initiés encore à l'histoire de l'architecture que l'auteur de ce livre, le travailleur inlassable qu'est notre dévoué collaborateur Alphonse van Houcke, présente son nouvel ouvrage. Il s'estime trop modestement; sans doute, son livre, qui ne comprendra au total qu'environ 600 pages in 8°, ne saurait être une étude très détaillée de l'histoire de l'architecture. Mais l'ordre de la méthode, la netteté de l'exposé, la sûreté de l'analyse et les excellents principes d'art qui ont servi de guide à l'auteur dans toutes ses appréciations suppléent à de longs développements et rendent son livre utile même aux professionnels de l'architecture. Au surplus, si concis qu'il soit, ce résumé de l'histoire architecturale n'en est pas moins complet. Il est orné d'un très grand nombre de gravures bien exécutées, et devient ainsi un excellent manuel pour tous ceux qui veulent s'initier à l'étude des différents styles.

Il faut donc louer également le *Davidsfonds* du choix heureux et utile qu'il a fait.

L'édition de travaux de ce genre aussi bien traités serait le moyen assuré de répandre de saines connaissances artistiques. A cet égard il y avait une lacune à combler dans les bibliothèques de propagande. Nous formulons l'espoir que voici accompli le premier pas, le seul qui coûte.

Le volume paru concerne l'architecture païenne ; une seconde partie suivra bientôt, relative à l'architecture chrétienne (jusqu'à la fin du moyen âge). L'architecture des temps modernes remplira le 3me volume.

***

CORRESPONDANCE. — Il est d'un juste usage de ne pas répondre aux lettres anonymes.

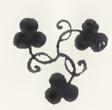
L'auteur de la lettre portant le timbre de Liége nous remise le 10 octobre, et qui s'est contenté de signer *un ami du bon et du beau*, est prié de se faire connaître. Nous nous ferons un plaisir de lui adresser notre réponse.

Nous aimons le franc-jeu.

AVIS. — COLLECTION 1901-1902. — Chaque jour on nous demande des collections de première année. Nous avons le regret d'informer que ces collections sont totalement épuisées. On peut obtenir encore certains numéros isolés, à des prix variés.

AVIS. — PLUSIEURS ABONNÉS DE L'ÉTRANGER ne nous ont pas encore fait parvenir le montant de l'abonnement pour 1902-1903.

Nous les prions de nous l'envoyer avant le 15 novembre, date à laquelle les quittances seront déposées à la Poste. Ils éviteront ainsi que le recouvrement ne se fasse à leurs frais.



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. DÉCEMBRE 1902.

VOCABULAIRE DES TERMES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

POUR répondre au vœu exprimé par plusieurs de nos lecteurs, nous avons décidé de commencer la publication d'un vocabulaire explicatif et illustré des termes d'art et d'archéologie, à la rédaction duquel nous convions tous nos abonnés.

Nous pensons qu'il est superflu d'insister sur les avantages que procurera à nos lecteurs cette nouvelle rubrique :

En ordre principal, elle donnera aux uns l'explication de termes usités qu'ils ne trouveront guère dans les lexiques et les dictionnaires d'une manière suffisamment claire et explicite ; à ceux qui, par leurs études, sont amenés à employer ces termes, elle permettra de redresser plus d'une erreur et de compléter une connaissance souvent trop vague et peu précise ; enfin à nos collaborateurs, que nous espérons voir nombreux et zélés contribuer à la réussite de notre entreprise, elle fournira l'occasion d'approfondir des matières souvent abstraites ou controversées et leur procurera un thème d'études aussi agréable qu'utile.

Voici, du reste, notre programme en ce qui concerne la publication du vocabulaire :

A des intervalles réguliers, soit tous les mois, le *Bulletin* publiera quelques définitions de termes d'art ou d'archéologie. Ces définitions, succinctes mais claires et précises, seront appuyées d'un ou de plusieurs exemples (croquis, gravure, photo) tirés d'œuvres existantes, dont la légende sera donnée en quelques mots ; elles seront ou originales, c'est-à-dire propres à l'abonné qui les rédige, ou empruntées à des ouvrages connus, et, dans ce dernier cas, les citations textuelles devront être données entre guillemets et avec l'indication *complète* des sources auxquelles on aura puisé.

Les notices seront adressées à la Direction du *Bulletin* par lettres signées et affranchies; l'abonné qui ne désire pas voir figurer son nom à la suite de la notice dont il est l'auteur, devra en faire la demande et faire connaître les initiales dont il fait choix.

Nos collaborateurs voudront bien tenir note de ce qu'il leur est loisible de choisir tel terme d'art ou d'archéologie à leur convenance, l'ordre alphabétique n'étant pas de rigueur. (Les mots seront classés à la fin de chaque année dans la table des matières du *Bulletin*.)

Ils donneront le genre du mot (m. ou f.) si celui-ci est un substantif et *autant que possible* la traduction du mot dans les langues flamande, allemande et anglaise.

Pour leur gouverne, les croquis à joindre aux définitions devront en général être tracés à l'encre de Chine bien noire sur papier satiné.

Pour fixer les idées nous donnons ci-dessous un exemple de définition :

Pendentif, m.

Flamand : *Hanggewelf*. — Allemand : *Pendentif*. — Anglais : *Pendentive*.

Dans son acception première le mot *pendentif* s'applique à chacun des triangles sphériques formés par la pénétration dans une voûte sphérique de berceaux demi-cylindriques dont le diamètre est égal au côté du carré inscrit au grand cercle qui sert de base à la voûte.

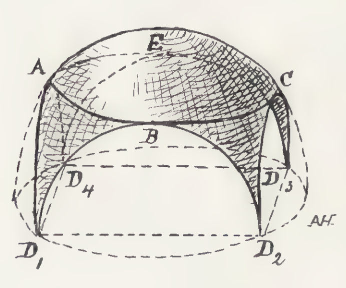


Fig. 1. PENDENTIFS.

Les triangles AD_1B, BD_2C, CD_3E, ED_4A de la fig. 1 sont des pendentifs.

Le pendentif affecte la forme trapézoïdale lorsque le diamètre des berceaux est plus petit que le côté du carré inscrit au grand cercle de base de la voûte.

Les pendentifs se supportent eux-mêmes et portent soit une calotte sphérique, soit une voûte sphérique, soit un tambour avec voûte sur 4 ou sur 8 points d'appui. Ils permettent de passer du plan carré ou octogonal au plan circulaire.

Comme exemple de pendentifs anciens nous signalons surtout ceux de l'église *Sainte-Sophie*, à *Constantinople*, et de l'église *Saint-Front*, à *Périgueux* (fig. 2) à 4 pendentifs et celui de l'église *Saint-Vital*, à *Ravenne*, à 8 pendentifs.

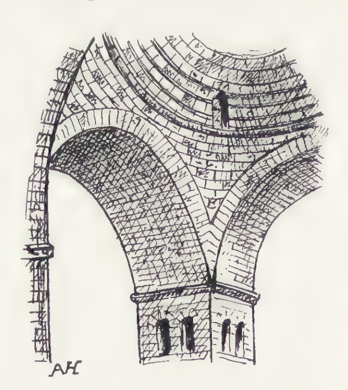


Fig. 2. PENDENTIF DE L'ÉGLISE SAINT-FRONT, A PERIGUEUX.

Par extension on donne le nom de *pendentif* à « un *encorbellement* ou *trompe* se rapprochant » pour sa forme du triangle d'une voûte sphé- » rique et destiné à faire passer une construction » du carré à l'octogone ou au plan circulaire ». (REUSSENS. — *Éléments de l'archéologie chrétienne*, 2e édition, tome I, page 294.)

Plusieurs auteurs emploient à tort, pensons-nous, le mot pendentif pour désigner des *trompes* et des *encorbellements* dont ni l'appareillage ni la forme ne rappellent les pendentifs : c'est ainsi que le PENDENTIF DE VALENCE est formé d'une voûte en cul-de-four.

Quelques écrivains appellent aussi *pendentifs* « les portions triangulaires comprises entre les » arcs-doubleaux, les nervures et les arcs-for- » merets des voûtes ogivales ». (E. BOSC. — *Dictionnaire raisonné d'architecture*, tome III, page 455.)

Pendentif, m.

Flamand : *Hangende slotsteen*. — Allemand : *Herabhängende Schlusstein*. — Anglais : *Pendant*.

Clef de voûte très saillante, fréquemment employée au XVe et surtout au XVIe siècle. On l'appelle aussi *clef pendante*. (Voir fig.)

Fig. 3. PENDENTIF DE L'ANCIENNE ÉGLISE SAINT-BENOIT A PARIS (MUSÉE DE CLUNY). (D'après DE KORSAK. — *Dictionnaire des Arts décoratifs*.)

La plupart des pendentifs se terminent par un cul-de-lampe.

A. v. H.

ÉGLISE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME. COTÉ NORD.
PROJET DE RESTAURATION PAR M. CHR. VERAART.

DESSIN DE M. G. VERAART.

L'ÉGLISE DE LOMBEEK.

CETTE modeste commune située aux confins du Brabant, à quelques kilomètres de Ninove, possède un des monuments les plus remarquables de la province tant au point de vue archéologique que de l'originalité typique et artistique de sa conception.

Nous connaissons peu de documents historiques mentionnant cet intéressant édifice fréquemment visité pourtant par les touristes. Il sera donc utile de relater ici, pour ceux de nos lecteurs qui en ignoreraient, ce que dit Wauters dans son *Histoire des environs de Bruxelles :*

« Dans les dépendances du château d'Oplombeek, appartenant à M. Claes-Mores, naît un ruisseau qui, après un cours de près de deux lieues, du sud au nord, se joint à la *Belle,* dont les eaux vont grossir la Dendre. C'est le *Lombeek* qui a donné son nom à plusieurs villages échelonnés le long de ses rives : Lombeek-Notre-Dame,

ÉGLISE DE LOMBEEK-N.-D. COTÉ SUD. ÉTAT ACTUEL. Dess. de Th. Clément.

Borght-Lombeek, qui jadis dépendait du comté de Flandre, et Lombeek-Sainte-Catherine. — On a conjecturé avec plus de hardiesse que de vraisemblance que ce nom rappelait les Lombards, c'est-à-dire les Romains. La petite commune de Lombeek-Notre-Dame avait, dès le XI^e^ siècle, une église dont le personnat fut donné à l'abbaye de Nivelles en l'an 1112; mais ce ne fut, paraît-il, qu'au XIII^e^ siècle que Nicolas, évêque de Cambrai, l'érigea en paroisse dont il fixa les limites; c'est ce que nous apprend une lettre par laquelle Godefroid de Louvain et sa femme Marie invitent l'abbesse et le chapitre de Nivelles à conférer cette cure (1253).

» La nouvelle église paroissiale devint à cette époque un lieu de pèlerinage très fréquenté, ce qui explique le motif de sa séparation de Lennick et la richesse d'ornementation de son architecture.

» Dans une enquête faite au mois d'octobre 1304, à la demande de sire Jean de Lombeek et par ordre de l'évêque Guy, on lit que le bénéficiaire de la chapellenie de Notre-Dame disait tous les jours la messe à Lombeek pour les pèlerins, que de nombreux miracles y attiraient, et qu'il assistait au besoin pour aider le curé à tous les offices (sic) tant aux matines qu'aux messes et aux vêpres. Déjà à cette époque le nom du fondateur du bénéfice était inconnu. »

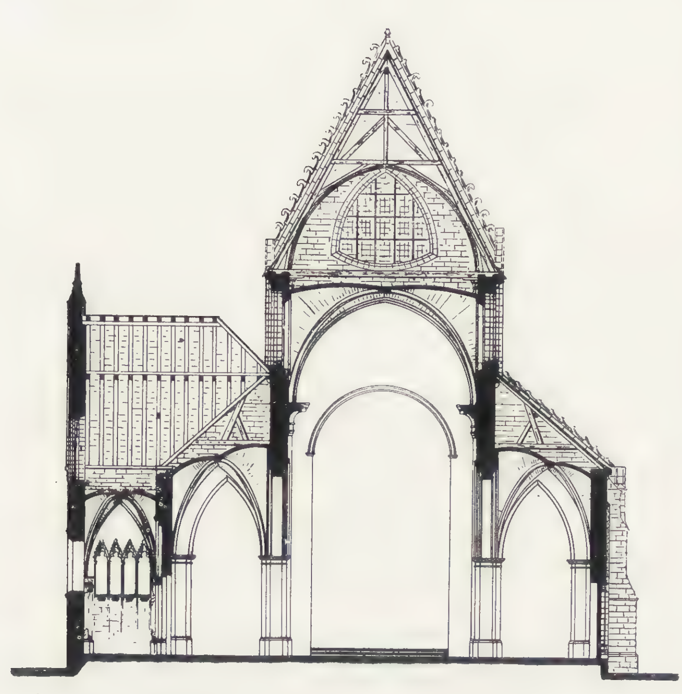
Une brochure flamande écrite en 1701 par F. Augustinus, pasteur de l'endroit, et éditée à Bruxelles chez Joannes de Goieck, contient quelques petits détails qui ne nous paraissent pas dénués d'intérêt. Cette brochure a surtout rapport à l'histoire de l'ancienne statue miraculeuse de Notre-Dame de Lombeek, et relate les faits suivants :

« Le révérend prélat J. Wickmans, dans son livre nommé *Brabantia Marianna pars* (dans lequel il signale toutes les statues miraculeuses et vénérées du Brabant), fait une courte mention de la vierge miraculeuse de Lombeek-Notre-Dame en s'excusant de ne pouvoir s'y étendre plus longuement étant donné que les paroissiens recherchaient les anciens registres égarés.

» Ceux-ci, sur parchemin, furent retrouvés par un ardoisier le 27 novembre 1681.

DESS. DE M. JOS. FOBER.

ÉGLISE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME.
COTÉ NORD. ÉTAT ACTUEL.



ÉGLISE NOTRE-DAME.
COUPE TRANSVERSALE A HAUTEUR DU PORCHE LATÉRAL SELON L'ÉTAT ACTUEL.

Ils étaient murés entre la voûte et le toit de l'église.

» Nous y voyons encore que, d'après l'attestation des vieillards vivant à cette époque (1701), ceux-ci se souvenaient avoir lu que l'église existait déjà environ mille ans ; que la légende rapportait que la Vierge Marie avait elle-même tracé le plan de la longueur et de la largeur de l'église ; qu'il existait à cette époque d'importantes hôtelleries pour héberger les nombreux pèlerins ; que le culte de la Vierge miraculeuse s'était fort affaibli, par suite des guerres et révolutions des Pays-Bas : la statue miraculeuse fut transportée dans la petite ville de Hal, dont les habitants promirent d'offrir tous les ans une robe à la susdite Vierge, sous condition que leur jour de pèlerinage devancerait celui de Lombeek-Notre-Dame ; de sorte que le pèlerinage de Lombeek fut placé au 8 septembre, jour de la naissance de la Sainte Vierge. »

Le restant de la brochure contient la relation de nombreux miracles transcrits d'après les anciens parchemins dont il est question plus haut, les plus anciens ne portant aucune date à l'appui, les autres datés de 1436 à 1580. Le dernier miracle dont le récit clôture la brochure a trait à l'autel de la Vierge (très probablement le splendide retable qu'on admire aujourd'hui), qui, par suite de la crainte des iconoclastes ou briseurs d'images, fut caché dans une grange à Lennick. Il fut sauvé miraculeusement des flammes d'un incendie qui détruisirent la grange de fond en comble en laissant intact l'autel en question.

La brochure fait également mention du dépôt à la cure de ces parchemins avec attestation d'un notaire et des témoins. Ces parchemins sont devenus actuellement introuvables.

Wauters nous apprend encore au sujet des fenêtres du chœur que celles-ci furent primitivement garnies de verrières ; il cite à l'appui de ce dire :

« Le chapitre de Nivelles ordonna le 22 juin 1610 de payer 23 florins 5 sous pour verrières du chœur de Lombeek-Notre-Dame.

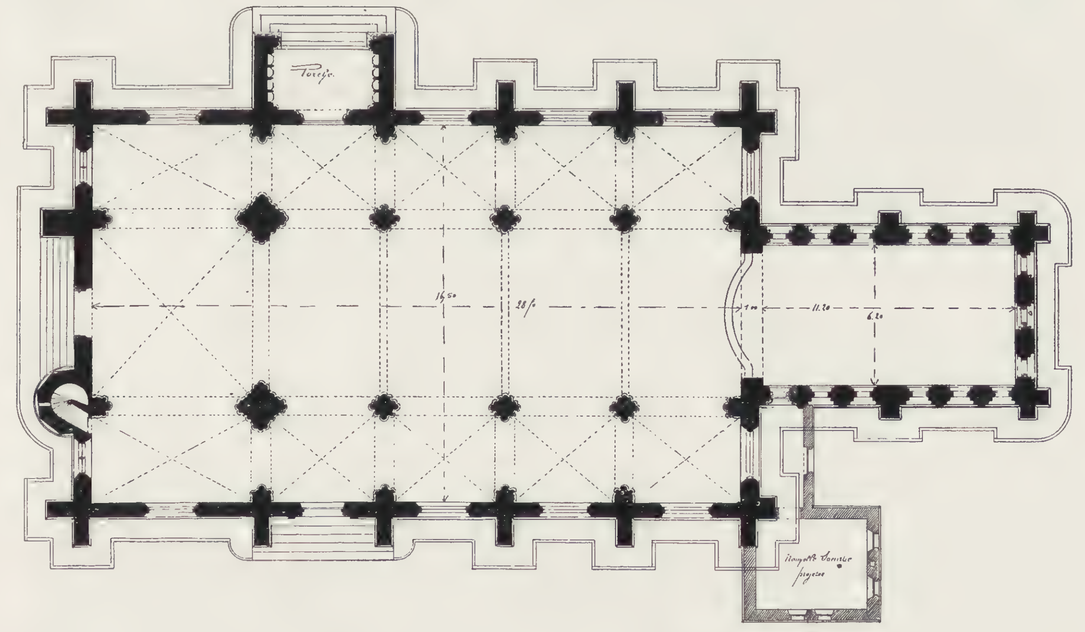
» Tout l'intérieur de l'église a été moder-

nisé; dans la nef l'ordre toscan s'est substitué au style gothique, sauf que les arcades intermédiaires aux colonnes sont encore en tiers point. Une voûte à nervures croisées a caché l'ancien plafond. Les voûtes des collatéraux sont aussi à nervures croisées et offrent quelques belles clefs. Les changements que nous venons de signaler furent exécutés en 1775 par les soins de Jean Byl, qui mourut le 17 avril 1780 après avoir rempli, à Lombeek, les fonctions pastorales pendant 44 ans ».

Ces documents historiques, cités à simple titre de renseignements, seront parfois en contradiction avec la description que nous tenterons dans la suite de cette étude. Elle est basée sur un grand nombre de constatations curieuses que les travaux actuellement en cours nous ont permis de faire, grâce à l'obligeance de l'architecte restaurateur.

Cette intéressante église présente dans son ensemble les traces de nombreuses transformations.

A première vue nous distinguons clairement le chœur de la période romano-ogivale qui est la partie primitive, les nefs construites quelque temps après, au XIII^e^ et au XIV^e^ siècles, et le porche qui pourrait être quelque peu plus récent que les autres parties de la construction. Il faut ajouter la construction de la sacristie, bâtisse du XVII^e^ siècle, et la construction des voûtes en maçonnerie que Wauters fait remonter en 1775, mais qui nous semble plutôt dater de l'époque qui vit se transformer en leur tracé ogival actuel les fenêtres des basses nefs, primitivement conçues sous forme de rosaces polylobées. En effet, les détails de ces voûtes et de ces fenêtres semblent accuser des travaux de la dernière période ogivale. Nous placerons en dernier lieu la transfor-

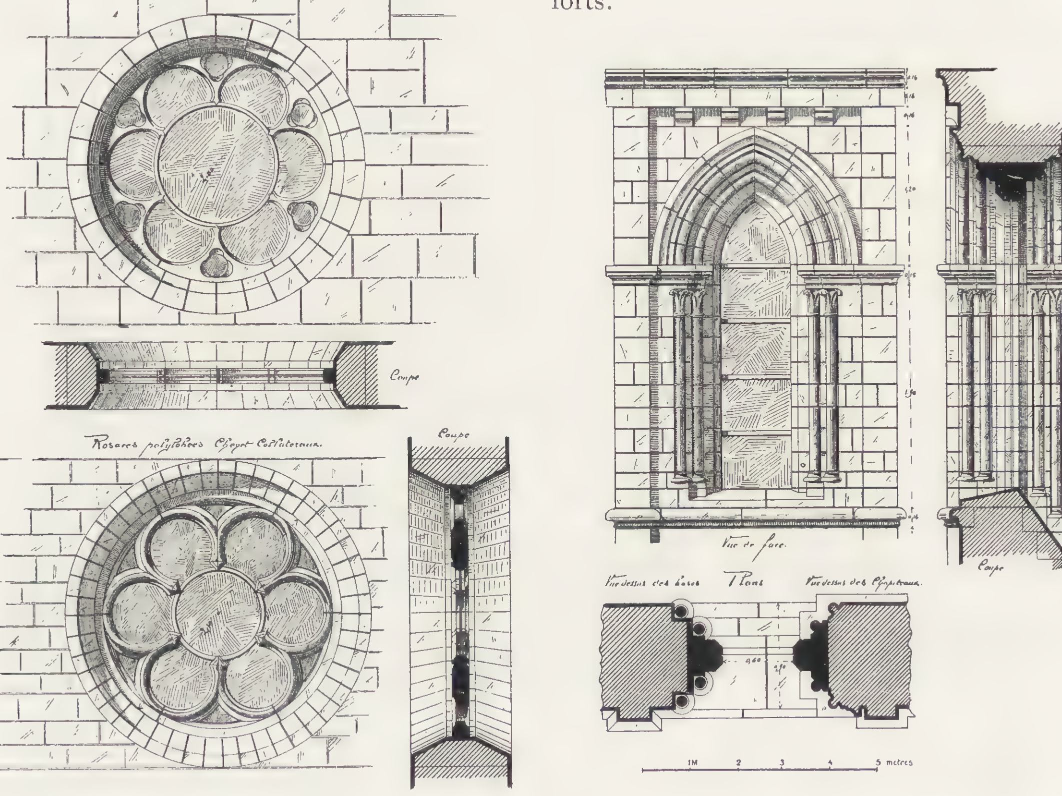


ÉGLISE DE LOMBEEK. PLAN TERRIER SELON LE PROJET DE M. CHR. VERAART.

mation intérieure en style Louis XV (1775).

Nous croyons encore à des changements très sensibles apportés à la décoration extérieure des collatéraux Nord et Sud.

Le chœur est incontestablement la partie la plus belle et la plus intéressante. Terminé à chevet plat, ses murs latéraux sont éclairés chacun de six fenêtres séparées par des pilastres à faible saillie, sauf au trumeau central et aux angles contrebutés de contreforts.



ÉGLISE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME.

1. Rosace polylobée au pignon du chœur (actuellement masquée). — 2. Rosace polylobée au chevet des collatéraux. — 3. Fenêtre au chevet du chœur (actuellement masquée). Relevé par l'arch. Chr. Veraart.

Ces transformations ont dû s'exécuter très peu de temps après la construction de ces parties. Plus loin nous essayerons de démontrer la vraisemblance de cette affirmation.

Ceci dit, donnons une courte description des différentes parties du monument.

Ces douze fenêtres, les seules actuellement visibles, ne se présentent pas dans leur aspect primitif. Des fouilles pratiquées à l'intérieur de la sacristie ont mis à jour trois fenêtres intactes. Elles nous montrent que les autres furent considérablement élargies afin de donner un surcroît de lumière.

Le pignon du chevet est, en outre, orné d'une rosace polylobée. Les dessins ci-joints feront mieux que toute explication ressortir l'élégance du tracé et les proportions harmonieuses de ces baies.

La corniche du chœur est en encorbellement sur une suite de corbeaux à têtes grimaçantes alternés de corbeaux moulurés. Cet encorbellement existe également sur la face du pignon.

Les contreforts des trumeaux centraux de côté et ceux du chevet sont terminés sous la corniche en forme de talus. Les angles offrent un couronnement à face triangulaire. Cette dernière est décorée, à l'angle côté Nord, d'une figurine représentant un corps de femme terminé en queue de poisson rappelant assez l'iconographie habituelle de la sirène.

Au-dessus vient s'amortir la couverture plate ornée de crochets sculptés en forme de têtes, qui termine le pignon. Son sommet est surmonté d'une croix de pierre.

Les moulures des plinthes, cordons, etc., sont très caractéristiques; deux amorces de maçonneries présentant les mêmes motifs constructifs et les mêmes appareillages que ceux du chœur sont enclavés dans les chevets des collatéraux et paraissent ainsi accuser l'existence d'une nef antérieure. La saillie de cette maçonnerie semble trop grande pour avoir appartenu à de simples contreforts.

Arrêtons-nous sur ce point à cette simple considération.

La nef, beaucoup plus élevée que le chœur, est cependant inspirée de ce dernier dans son plan général. Ses fenêtres séparées par des pilastres de faible saillie s'arrêtant sous la corniche nous offrent la même décoration que celle du chœur.

UNE CONSOLE DE CORNICHE. Croquis de C. Veraart

Nous donnons le dessin de l'une d'elles qui a été reconstituée au moyen d'anciennes pierres retrouvées dans les fondations d'un petit réduit actuellement démoli mais adossé à l'époque des fouilles au collatéral Sud.

Une baie triangulaire dans le centre du pignon servait à l'éclairage de la partie supérieure de la nef.

Le pignon est décoré d'une série de crochets très élégants et de deux pinacles. Au sommet existe encore le pied d'une croix en pierre qui suffit à permettre la reconstitution exacte.

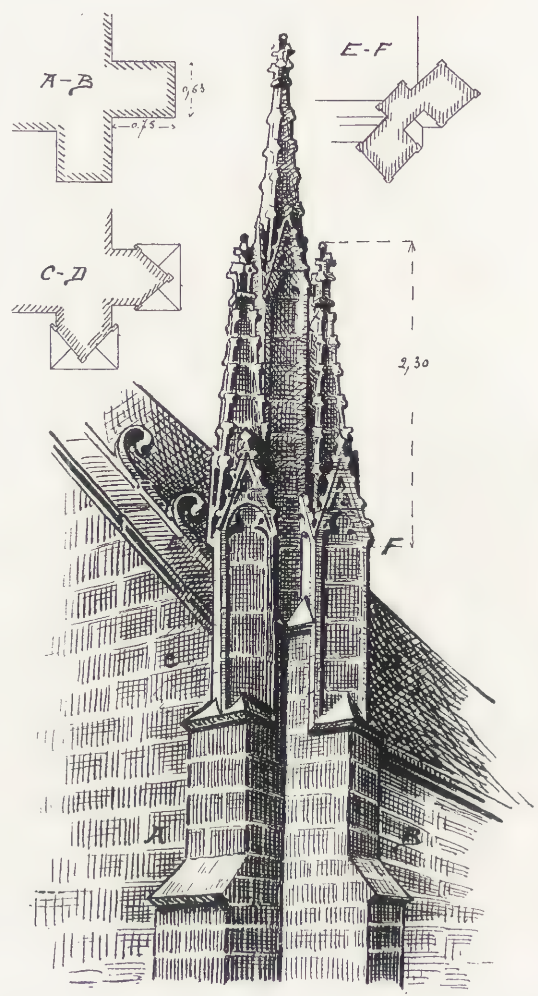
Les BASSES NEFS sont éclairées par quatre rosaces dont deux, polylobées, sont encore

*

intactes. Nous en donnons le tracé exact. Les autres fenêtres sont en ogives, sauf une des fenêtres de la basse nef au côté Sud; celle-ci est couverte par un tronçon d'arc correspondant au tracé des autres fenêtres en forme de rose.

Ceci semble établir que toutes les baies ont été semblables aux premières. Nous ajouterons comme argument que l'appareillage des angles des fenêtres en ogives ne correspond nullement à celui des parements et que leur tracé rappelle l'époque ogivale décadente, ainsi que nous l'avons signalé plus haut.

ÉGLISE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME.
FENÊTRE DE LA HAUTE NEF
RECONSTITUÉE PAR M. CHR. VERAART.



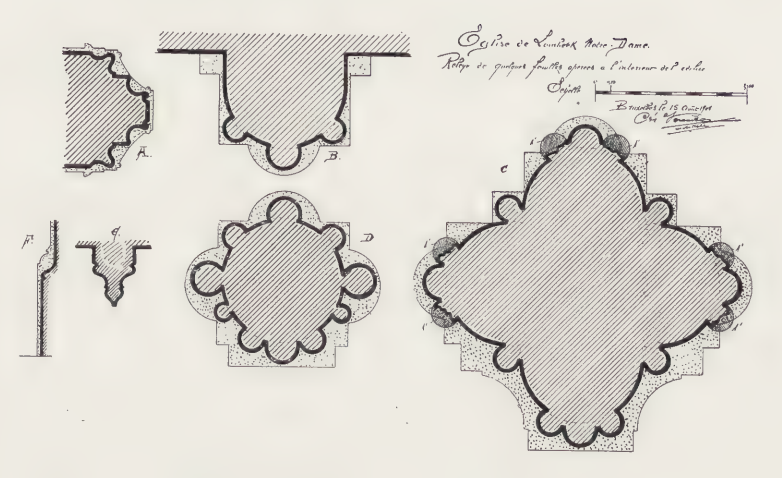
ÉGLISE DE LOMBEEK-N.-D.
TERMINAISON DES CONTREFORTS
A L'ANGLE N.-E. DES NEFS.

Croquis de M. C. Veraart.

Pour en revenir au changement que nous croyons avoir été apporté à la décoration extérieure des collatéraux nous prierons le lecteur de jeter un coup d'œil sur le plan terrien. Il renseigne vis-à-vis des piliers séparant les nefs une colonne semi-circulaire de forte saillie. Nous croyons pouvoir déclarer que c'est là le contrefort primitif de

l'édifice. A notre avis les contreforts extérieurs sont donc une ajoute apportée à la conception du premier architecte.

Ce détail, facile à contrôler, se remarque d'abord par le manque de liaison entre la maçonnerie des contreforts et celle des murs de l'église ; ensuite par la continuation des moulures de la plinthe derrière les contreforts.



ÉGLISE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME. PROFILS DIVERS ACTUELLEMENT MASQUÉS. RELEVÉS PAR L'ARCH. CHR. VERAART.

A. Arcs doubleaux. B. Pilastre semi-circulaire des basses nefs. C. Piliers sous la tour. D. Piliers des nefs. E. Nervures. F. Base de colonne.

Il est évident que si ces piliers ont été placés après coup, ce qui nous paraît hors de doute, les pinacles qui les complètent n'appartiennent pas davantage au plan primitif.

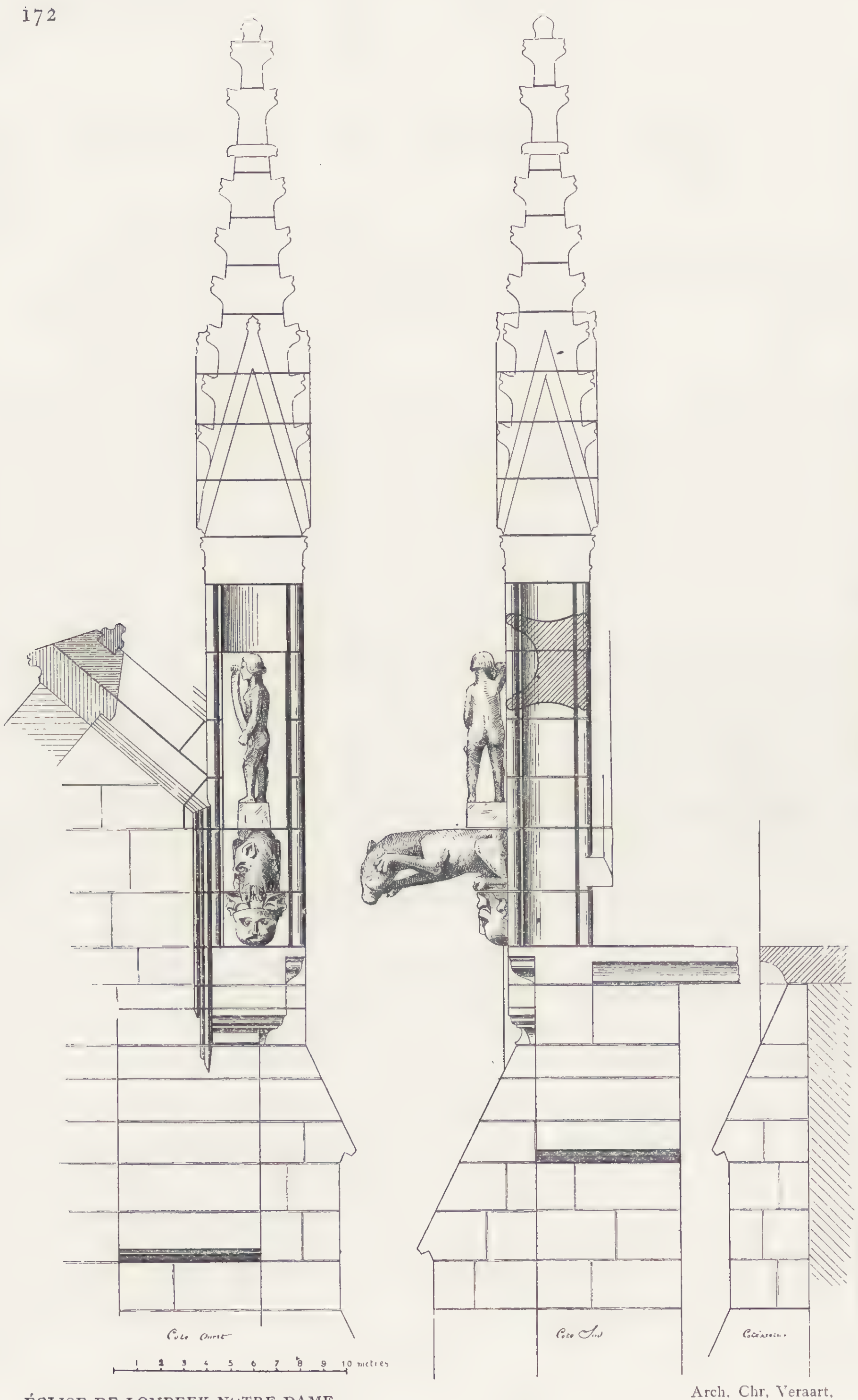
Deux contreforts sont cependant anciens. Ils se trouvent au chevet des collatéraux vers l'Est. Ils sont, en effet, reliés à la maçonnerie et leur plinthe moulurée est semblable à celle qui contourne tout l'édifice. De ces deux contreforts celui de l'angle Sud-Est nous paraît intact. Cet angle ne reçut de pinacle que sur le contrefort nouveau ; l'ancien conserva sa terminaison en talus.

L'angle opposé, au Nord-Est, est incontestablement une des plus belles parties de tout le monument. Nous en donnons un croquis.

Les angles N.-O. et S.-O. sont surmontés chacun d'un seul pinacle historié, plus riche de tracé que les précédents.

Les couvertures des deux pignons des collatéraux sont à crochets semblables à ceux de la haute nef.

Toute cette décoration quoique postérieure à la construction de l'édifice ne semble, par son caractère, en différer que de quelques années. Un défaut de construction pourrait parfaitement expliquer ces ajoutes, soit qu'il ait consisté en un manque de stabilité au pied de l'édifice ou insuffisance des piliers semi-circulaires intérieurs appelés, comme nous le pensons, à contrebuter la poussée des voûtes croisées des basses nefs. Celles-ci sont anciennes. Ainsi qu'il est facile de s'en rendre compte sur la coupe transversale, elles doivent, par leur tracé, inévitablement reporter tout leur poids vers l'extérieur. Nous sommes disposé à admettre cette hypothèse en présence de l'inclinaison sensible des murailles dont le haut surplombe d'environ 30 centimètres. Ce mouvement a dû s'être produit de suite ; il expliquerait donc parfaitement l'établissement des contreforts immédiatement après l'achèvement des nefs.



ÉGLISE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME
RECONSTITUTION DU PINACLE A L'ANGLE S.-O. DE LA BASSE NEF.

Arch. Chr. Veraart.

Une porte très caractéristique dans toute sa simplicité s'ouvrait dans la muraille du collatéral Sud ; en ces derniers temps elle servait d'accès au petit réduit actuellement démoli.

Vis-à-vis de cette porte, au collatéral Nord, existe un ancien porche, qui porte la marque du XIVe siècle. C'est une œuvre d'art des plus réussies, délicate et pleine de caractère, que les déprédations du temps et celles de l'homme n'ont pas entièrement déflorée. La porte qui y livre accès paraît également dater de la construction des nefs.

En présence des nombreuses transformations signalées plus haut et constatées au cours des travaux de restauration, nous émettons l'idée que la construction de cette partie de l'édi-

fice remonte à l'époque des compléments de décoration apportés à la partie primitive. Ceci soit dit pour éveiller l'attention des archéologues que pourrait intéresser la belle église de Lombeek-Notre-Dame.

Wauters dit au sujet de LA TOUR : « Placée au centre de la façade, entre deux gables à crochets et à clocheton, elle était autrefois plus élevée; mais son état de détérioration obligea, paraît-il, la fabrique à la faire démolir en partie ». Il résulterait donc de ces quelques mots que la tour aurait été complète. La chose est très admissible en présence des nombreuses lézardes qui sillonnent les murailles en tous sens. Le mouvement qui les a provoquées nous semble provenir d'un tassement du sol, amené peut être par l'aménagement au pied de la tour du double escalier d'accès à la porte d'entrée actuelle. On s'explique difficilement le besoin de cette entrée en présence des deux anciennes portes latérales.

Au sujet de la tour disons encore que les deux contreforts au-dessus du toit des basses nefs sont des ajoutes. Primitivement c'étaient de simples pilastres semblables à ceux qui séparent les fenêtres de la haute nef.

ÉGLISE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME.
RECONSTITUTION DU PINACLE A L'ANGLE N.-O.

ÉGLISE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME.
DÉTAIL DE LA CHARPENTE.

Croquis de M. C. Veraart.

Diverses autres recherches ont mis à jour quelques détails permettant de se faire une idée des formes primitives de l'édifice. Une ancienne voûte en bardeaux surmonte les voûtes actuelles en maçonnerie : celles-ci couvrent une partie des fenêtres en ogive de la haute nef. Pour pouvoir dégager ces dernières intérieurement et les remettre en leur état d'autrefois il faudrait démolir les voûtes en briques et rétablir les bardeaux.

Ce berceau ogival mérite mention, de même que la charpente qu'il recouvre dont chaque chevron forme ferme. Les entraits reposent sur des colonnettes prenant naissance dans le sol et faisant partie des faisceaux de colonnes.

Le plafond actuel du chœur sous forme de berceau est un crépissage appliqué sur les bardeaux en chêne de l'ancien plafond.

Des fouilles pratiquées à L'INTÉRIEUR de l'église ont fait découvrir sous les plâtres des piliers actuels, d'ordre toscan, des colonnes contournées d'un grand nombre de colonnettes. Celles-ci sont intactes, sauf à l'endroit des chapiteaux qui ont été considérablement détériorés.

Il en est de même des grands piliers sous la tour où, malheureusement, les dégâts sont plus importants par suite de la destruction de quelques colonnettes afin de permettre le tracé des piliers en plâtras... toscan !

Après les nombreuses surprises qu'ont déjà ménagées les travaux extérieurs nous croyons prudent de ne pas nous étendre plus longuement sur l'intérieur du monument. Les plâtras qui le recouvrent ne permettent pas de se faire une idée assez exacte des richesses qui pourraient s'y rencontrer. Nous préférons donc réserver cette étude en émettant l'espoir de pouvoir la compléter au plus tôt, espoir fondé, croyons-nous, en présence de la bonne volonté du gouvernement qui aura à cœur de prendre à sa

charge la grande part des dépenses indispensables pour la restauration complète de cet édifice intéressant. Rappelons pour finir que dans l'église de ce modeste village se conserve un retable d'autel en bois de chêne, regardé à juste titre comme un chef-d'œuvre unique en son genre.

Le musée des échanges en possède un moulage qui, malgré la perfection de son exécution, ne peut cependant offrir l'illusion de l'original. Cette œuvre, dont les nombreuses sculptures retracent la vie de Notre-Dame, mérite le déplacement de tout amateur d'art.

Avant de terminer rendons hommage au talent apprécié de l'architecte, M. Chr. Veraart. Il a fait preuve d'habileté, de prudence et de tact, et ces qualités indispensables chez tout restaurateur lui permettront de rendre à cet édifice tout le cachet d'art et de bon goût du plan primitif.

Nous ne saurions assez remercier les concours bienveillants qui nous ont permis d'écrire ce modeste article, notamment celui de M. C. Veraart, à l'obligeance duquel nous devons une partie des dessins originaux qui servent à la compréhension de ces quelques notes, et celui du révérend curé de Lombeek-Notre-Dame qui nous a fourni nombre de renseignements préc:s que nous avons dû recueillir.

N. L.

NOTES TECHNIQUES.

Escaliers " faciles „

AU point de vue de l'usage pratique et journalier, l'escalier doit satisfaire à plusieurs conditions que l'on néglige malheureusement assez souvent de remplir.

Il convient tout d'abord que l'escalier soit placé *bien en vue* et qu'il soit abondamment éclairé ; il faut qu'il donne un accès aisé, tant à la *montée* qu'à la *descente*, aux divers appartements qu'il est appelé à desservir, et à cet effet l'on doit notamment ménager le plus d'*espace libre* tant au *départ* qu'à l'*arrivée* et éviter que des vantaux de portes viennent empiéter sur les *paliers* et à fortiori sur les *rampants*.

Mais il est surtout absolument indispensable que l'escalier soit *facile*, c'est-à-dire que la montée et la descente n'occasionnent que le minimum de fatigue ; aussi est-il nécessaire de donner des proportions convenables à la *hauteur* des marches et à la largeur de leur *giron*.

L'on conçoit que ces proportions dépendent de la longueur du pas de celui qui doit utiliser l'escalier ; le pas de l'homme étant en moyenne de 0^m60 à 0^m64, nous pouvons poser la formule ci-après, basée sur l'expérience, et dont l'application, dans certaines limites, donne généralement des résultats satisfaisants :

$$2 \times H + G = 0^m60 \text{ à } 0^m64 \ (1);$$

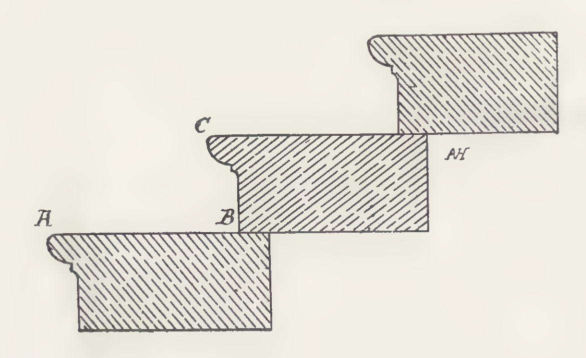
(1) D'après *Vitruve* la pente des escaliers chez les Anciens était réglée au moyen d'un triangle rectangle dont la base était 4, la hauteur 3 et l'hypoténuse 5 ;

où H = hauteur BC de la marche (voir figure) et G = largeur du giron AB (largeur utile de la marche).

Si H = O (cas d'un plan horizontal), G = 0^m60 à 0^m64, soit la longueur du pas moyen de l'homme ;

Si G = O (cas d'un plan vertical), H = 0^m30 à 0^m32, ce qui correspond à la distance habituelle des échelons d'une échelle.

Pour les bâtiments publics, les hôtels ou autres habitations quelque peu luxueuses, il



est d'usage de ne donner qu'une hauteur relativement faible aux marches : une hauteur de 0^m15 à 0^m16 devrait y être la règle.

Pour les maisons ordinaires on prendra au maximum 0^m18. Dans aucun cas la hauteur des marches d'un escalier n'excédera 0^m20 et la largeur du giron ne sera pas inférieure à 0^m24.

Pour être aisément praticable l'escalier doit avoir aussi un *emmarchement* suffisant.

comme le fait remarquer *Leroy* dans son *Traité de Stéréotomie*, une pente aussi roide serait inadmissible pour nos habitations modernes, et elle pouvait tout au plus convenir aux maisons des Anciens (qui n'avaient guère qu'un rez-de-chaussée, et où les escaliers ne servaient qu'à monter sur les terrasses) ou aux amphithéâtres.

L'emmarchement des escaliers de maisons d'ouvriers ou d'employés n'est souvent que de 0^m65, tandis qu'il est de 0^m80 à 0^m90 pour des maisons bourgeoises et de 1^m00 à 1^m25 et plus pour des hôtels ou demeures opulentes.

Mais l'escalier ne sera toutefois réellement *facile* que si le pas de celui qui le pratique peut rester uniforme depuis le départ jusqu'à l'arrivée.

Pour cela il ne suffit pas que toutes les marches aient la même hauteur, il faut, en outre, que la largeur du giron soit constante. Or, cette dernière condition peut être réalisée sans trop de difficulté, même dans les escaliers tournants ou gauches. On a observé que la montée et la descente se font suivant une ligne parallèle à la rampe ou au guide qui sert d'*appui-main ;* cette ligne, appelée *ligne de foulée,* peut être tracée à une distance de 0^m48 à 0^m50 du *cylindre de jour ;* le tracé des marches sera donc éventuellement modifié de manière à assurer une largeur constante au giron suivant la dite ligne de foulée.

Une dernière observation qui a son importance a trait à la question des *paliers*.

Sauf quand la disposition des lieux l'exige d'une manière impérieuse, l'on ne doit pas s'écarter de la règle adoptée presque partout d'interposer entre des rampants d'escaliers des paliers intermédiaires. La dénomination de *repos* que l'on donne fréquemment aux paliers résulte de l'idée qui leur a fait donner naissance et nous dispense d'insister à ce sujet ; notons cependant incidemment que l'on éprouve plus de facilité à gravir ou à de cendre les rampants quand le nombre des marches est impair plutôt que pair.

Et maintenant que ceux de nos lecteurs qui s'efforcent de *réussir* les escaliers qu'ils ont à construire ne suivent pas trop scrupuleusement telle ou telle règle ou formule théorique ou empirique ; qu'ils se pénètrent plutôt de cette vérité que le meilleur moyen d'arriver au succès, en l'occurrence, c'est l'étude approfondie et comparée d'escaliers existants.

A. v. H.

L'EXPOSITION DE DUSSELDORF.

DUSSELDORF est connue dans le monde artistique par son académie de peinture.

La ville primitive ne forme plus qu'un modeste noyau au bord du Rhin. Elle est groupée autour de l'église Saint-Servais dont la flèche à pans contournés attire l'attention. Cette seule ancienne église de Dusseldorf conserve outre une tour du Très-Saint-Sacrement remarquable, du XVI^e siècle, une très belle peinture murale du moyen âge ainsi qu'un monument funéraire important de la Renaissance. Depuis une trentaine d'années, de grands et beaux quartiers ont considérablement élargi le cercle de l'ancienne cité. Six églises nouvelles, généralement belles dans leur architecture et leur ornementation, prouvent que la conservation et la vitalité de la foi marchent de pair avec le développement de l'industrie et du commerce.

A raison de son importance et de sa situation avantageuse, Dusseldorf était désignée pour abriter la belle exposition régionale qui vient de se clôturer. Disons immédiatement que Dusseldorf a bien fait les choses et que l'exposition était admirablement organisée.

Un compte rendu général de cette intéressante exhibition n'entre pas dans le cadre de notre Revue. Toutefois, avant de nous occuper spécialement de la section de l'art ancien, nous jetterons un coup d'œil sur les travaux d'art industriel moderne. Ils figuraient dans différents groupes et étaient représentés par des produits d'une réelle valeur.

Le mobilier religieux comportait des œuvres importantes de sculpture, de statuaire et d'orfèvrerie. Dans cette dernière spécialité nos voisins se sont distingués par des travaux remarquables, dénotant un goût sérieux, une technique sûre et une habileté parfaite ; tel ce splendide surtout de table qui figure le Rhin et appartient à la ville de Cologne. Le fer forgé, la mosaïque et la peinture sur verre étaient également bien représentés.

Incontestablement ce beau résultat est dû en partie aux écoles professionnelles — *Gewerbe schulen* — qui fonctionnent depuis nombre d'années dans toutes les localités importantes.

Ces établissements, on a pu s'en convaincre dans le groupe de l'enseignement, adaptent admirablement leurs programmes aux industries locales et régionales, artistiques et autres. Parmi les plus méritantes

écoles de ce genre il faut citer celles d'Aix-la-Chapelle, de Dusseldorf, de Crefeld, de Barmen-Elberfeld, etc. Une autre part du succès revient sans doute aux musées d'art industriel établis en plusieurs villes. A ces musées sont jointes des bibliothèques possédant des ouvrages classiques, des revues et des collections de gravures relatifs à toutes les professions artistiques.

Malgré ce beau résultat, il faut regretter que, surtout pour le mobilier liturgique, les artistes s'inspirent trop du style décadent des XV^e^ et XVI^e^ siècles. L'influence des nombreuses œuvres anciennes de cette époque que possèdent encore les églises de l'Allemagne occidentale n'est certes pas étrangère à cette tendance.

Des écoles d'art chrétien, comme la Belgique en possède, seraient d'un puissant secours aux artistes de talent dont les efforts louables tendent à revenir davantage à la belle et noble simplicité du XIII^e^ siècle.

Les organisateurs de la section de l'art ancien méritent les plus chaleureuses félicitations.

Leurs efforts ont été couronnés d'un plein succès. Les membres les plus éminents du clergé et de l'aristocratie avaient secondé les efforts des savants et des artistes. Le comité d'honneur, sous la présidence de Mgr Simar, archevêque de Cologne (décédé depuis), ne comptait pas moins de 12 ecclésiastiques éminents, dont 6 évêques, sur 22 membres. Le comité, composé de savants, de professeurs, d'architectes, de membres du clergé, etc., était présidé par M. le chanoine Schnütgen, archéologue de haute valeur; celui-ci était en même temps président du comité exécutif.

Le programme de l'exposition était très heureusement conçu. C'est avec raison qu'on avait associé aux objets d'art industriel, que comporte généralement ces expositions, d'autres branches de l'art décoratif et surtout de l'art monumental : l'architecture, la sculpture et la peinture. Comme ces œuvres ne pouvaient guère figurer par des originaux, on avait eu recours aux moulages et à la reproduction.

Si les arts plastiques de la belle période du XIII^e^ siècle sont moins importants dans les provinces de l'Allemagne occidentale que dans la Haute Saxe et dans la Franconie, les premières possèdent, par contre, dans les œuvres archaïques des XI^e^ et XII^e^ siècles, un trésor de monuments très intéressants au point de vue iconographique et encore peu connus, tels les fonts baptismaux (1128) (?) de l'église de Freckenhorst, le tympan de Saint-Patrocle à Soest (fin XII^e^ siècle), la porte romane de Maria im Capitol, à Cologne (XI^e^ siècle), etc.

Du XIII^e^ siècle cette contrée conserve du moins quelques grands portails particulièrement remarquables, comme celui d'Andernach, le portail principal de Notre-Dame, à Trèves, le Paradis et le portail sud du Dom de Munster, etc.

Enfin elles ont de l'époque gothique les plus beaux et les plus importants monuments funéraires, tels que ceux des comtes Otto et Guttfried von Cappenberg, à l'église de Cappenberg (XV^e^ siècle); du roi Günther von Schwarzburg, au dom de Francfort a. M. (1349); du comte Dietrich de la Marck-

Clèves (vers 1400), à l'église de Hœrde ; du comte Henri II de la Pfalz (milieu du XIII^e siècle), à l'église abbatiale de Maria-Laach, etc.

Ces grands moulages et d'autres — en tout 62 — étaient exposés dans les halls du palais des Beaux Arts.

Afin de donner une idée complète du développement de l'architecture de ces provinces, on avait exposé dans une longue salle de l'étage 75 reproductions des plus beaux monuments de l'est de l'Allemagne. Elles étaient de très fortes dimensions, obtenues par l'agrandissement direct de la photographie.

Ces vues, classées par ordre historique, ne pouvaient naturellement fournir que peu d'exemples de ces nombreux monuments ; elles donnaient cependant une vue générale sur le développement de l'architecture civile et religieuse. A côté de ces vues d'ensemble se trouvaient d'importants détails et des œuvres plastiques reproduites à une grande échelle.

L'idée que les grands moulages d'œuvres plastiques et les agrandissements donnaient de l'art monumental de la province rhénane et de la Westphalie aurait été incomplète si on n'avait pu se rendre compte en même temps de la peinture murale monumentale. Sans la représentation des décorations intérieures, l'art roman de cette contrée nous semble dur et sec. Les églises de ces pays renferment une foule de peintures murales de toutes les époques du moyen âge, et encore inconnues en majeure partie. Depuis quelques années on a fait exécuter plus de 200 copies de ces œuvres picturales. Vingt-cinq figuraient à l'exposition : elles permettaient de suivre le développement historique de la polychromie des édifices sacrés.

Ce groupement des principales branches de l'art monumental a imprimé à l'exposition un caractère universel dans le sens d'une idée complète de cet art. Il a permis en outre de conserver pour l'avenir des documents importants qui seront comme des pages d'un livre monumental de l'histoire artistique de l'Allemagne occidentale depuis le temps des Romains jusqu'au XVIII^e siècle.

A côté de ces reproductions on remarquait une foule d'œuvres importantes du domaine de la statuaire, de l'orfèvrerie, du bronze, de la ferronnerie, de l'émail, de la broderie, etc. Ces produits complétaient heureusement les moulages et exerçaient en même temps un effet instructif et décoratif.

Ce que les grandes œuvres d'art : retables d'autels, stalles, armoires, châsses, lutrins, chandeliers — tapis, tapisseries — devants d'autel, chapes, chasubles, etc., etc., nous montraient d'artistique dans leur exécution et de science dans la technique se retrouvait partiellement dans les objets nombreux appartenant aux églises ou aux particuliers.

Ces richesses formaient ainsi comme une brillante illustration des différentes époques. Examinées en détail ou groupées en séries, elles réjouissaient l'œil et facilitaient l'étude.

C'est en vue des mêmes avantages qu'on pouvait admirer, à côté des grandes châsses de Beckum, de Soest, de Bochum, de Siegburg, de Deutz, de Cologne, etc. (22 en tout — et qui n'avaient jamais été réunies si nombreuses), des retables d'autels qui n'avaient jamais quitté les sanctuaires, comme l'autel Saint-Jean de Calcar, les beaux lustres d'Erkelenz, de Calcar, etc., etc.

Les trésors des églises de Brauweiler, de Cornelimunster, de Cologne, de Munster, de Paderborn, etc., trop long à détailler, complétaient la liste de ces objets de haute valeur.

Après avoir échappé heureusement, au cours des siècles, et notamment de la tourmente révolutionnaire, à bien des dangers, ces multiples merveilles de l'art rendaient un éclatant témoignage du goût artistique du haut clergé, de la piété des donateurs et du talent des artistes anciens.

A côté de ces travaux et de bien d'autres de moindre importance, on rencontrait soit de riches collections particulières, telles que celle de M. le chanoine Schnütgen, de M. Thewalt, de M. le baron d'Oppenheim, etc., soit des objets empruntés aux musées ou à des particuliers.

Un catalogue très détaillé et richement illustré dressé par M. le chanoine Schnütgen rendait la visite de l'exposition particulièrement facile et instructive.

Il n'échappe à personne que l'influence de cette exposition remarquable, dont nous n'avons pu que faiblement retracer les grandes lignes, sera considérable sur l'art en général et l'art chrétien en particulier.

Sans vouloir nous arrêter à l'exposition des beaux arts, sa voisine, nous tenons à constater qu'ici, comme souvent ailleurs, les œuvres étaient plus nombreuses que belles. La peinture occupait naturellement le plus de place. C'est à regret qu'on doit admettre que l'école allemande, à laquelle l'académie de Dusseldorf avait imprimé pendant de longues années une tendance sérieuse, suit la pente ou même l'engouement de notre époque et qu'elle patauge dans le marasme des banalités modernes.

Les œuvres d'inspiration noble et élevée étaient rares. On s'étonne d'être si loin du mouvement artistique qui vit éclore les Overbeck, les Ittenbach, etc., et qui nous a valu tant de créations de valeur.

E. L.

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS.

IX. — CALICE.

Le calice, dont les formes naturelles généralisées se trouvent en haut de la planche XXIV, est appliqué au fer forgé ou ajouré dans les adaptations que présente cette étude.

Deux fleurons pour couronnements de montants quelconques nous montrent des silhouettes d'expression différente d'après l'impression à produire.

Puisque les détails concourent toujours à un effet d'ensemble dans un décor, ils doivent s'inspirer de l'esprit de cet ensemble pour entrer en scène.

Dans une grille, par exemple, suivant que le caractère doit être plus ou moins lourd ou plus ou moins léger, on emploiera tel ou tel élément dont la silhouette concourt le mieux à cette harmonie générale. L'isolement plus ou moins grand du fragment par rapport aux masses principales de la composition influera

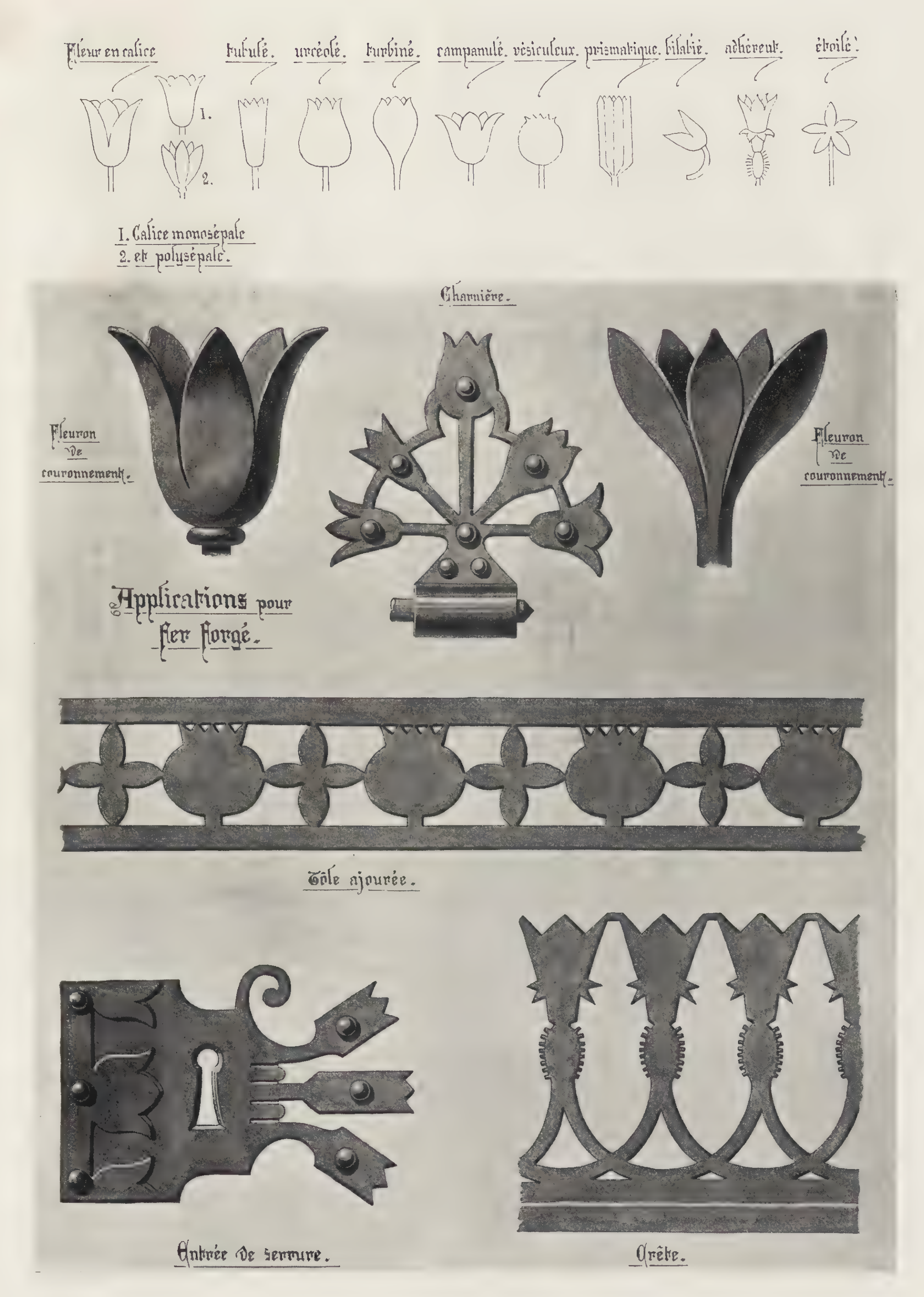


PLANCHE XXIV. CALICE.

ÉLÉMENTS NATURELS ET APPLICATIONS AU FER FORGÉ ET AJOURÉ.

aussi sur la valeur de silhouette et l'importance ou le caractère de formes de l'élément appliqué.

Les quatre autres études de cette planche ont trait à la tôle ajourée. Elles présentent une charnière, une entrée de serrure et deux bandes pour listel et crête.

On remarquera que dans ces derniers fragments, qui n'ont aucune expression de relief, le caractère et l'expression ne seront donnés que par la silhouette ou galbe extérieur. On devra, pour des applications analogues, avoir soin de rendre bien sensibles les contours synthétisés de la forme naturelle, lesquels constituent la stylisation, n'opérant la liaison des membres, nécessaire à la solidité matérielle de construction, que dans les endroits où la forme est franchement accusée comme caractère (ainsi que le montre la bande plate ajourée) ou par des constructions géométriques (comme dans la charnière ou la crête de couronnement).

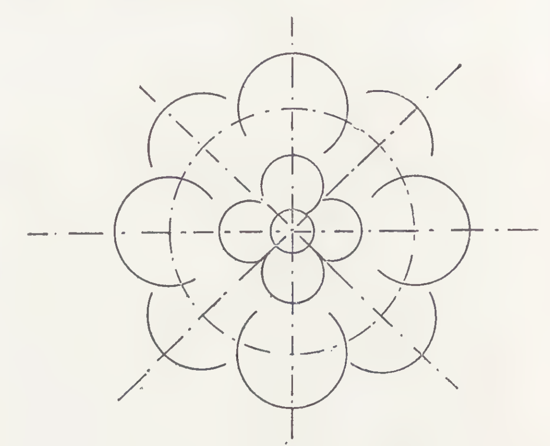
Ainsi que nous l'avons vu précédemment, la stylisation pour le fer ne prend que les caractères généraux de la forme naturelle, les simplifiant le plus possible — tout en leur conservant leur personnalité — pour que les expressions de forme et de matière soient identiques.

X. — COROLLE.

Planche XXV. Dans le haut de la feuille, en une bande horizontale : principes naturels.

Les applications sont pour : peinture, sculpture et fer forgé.

Les règles précédemment exposées y trouvent leur application. Nous nous bornerons à la dissection des compositions au point de vue graphique.

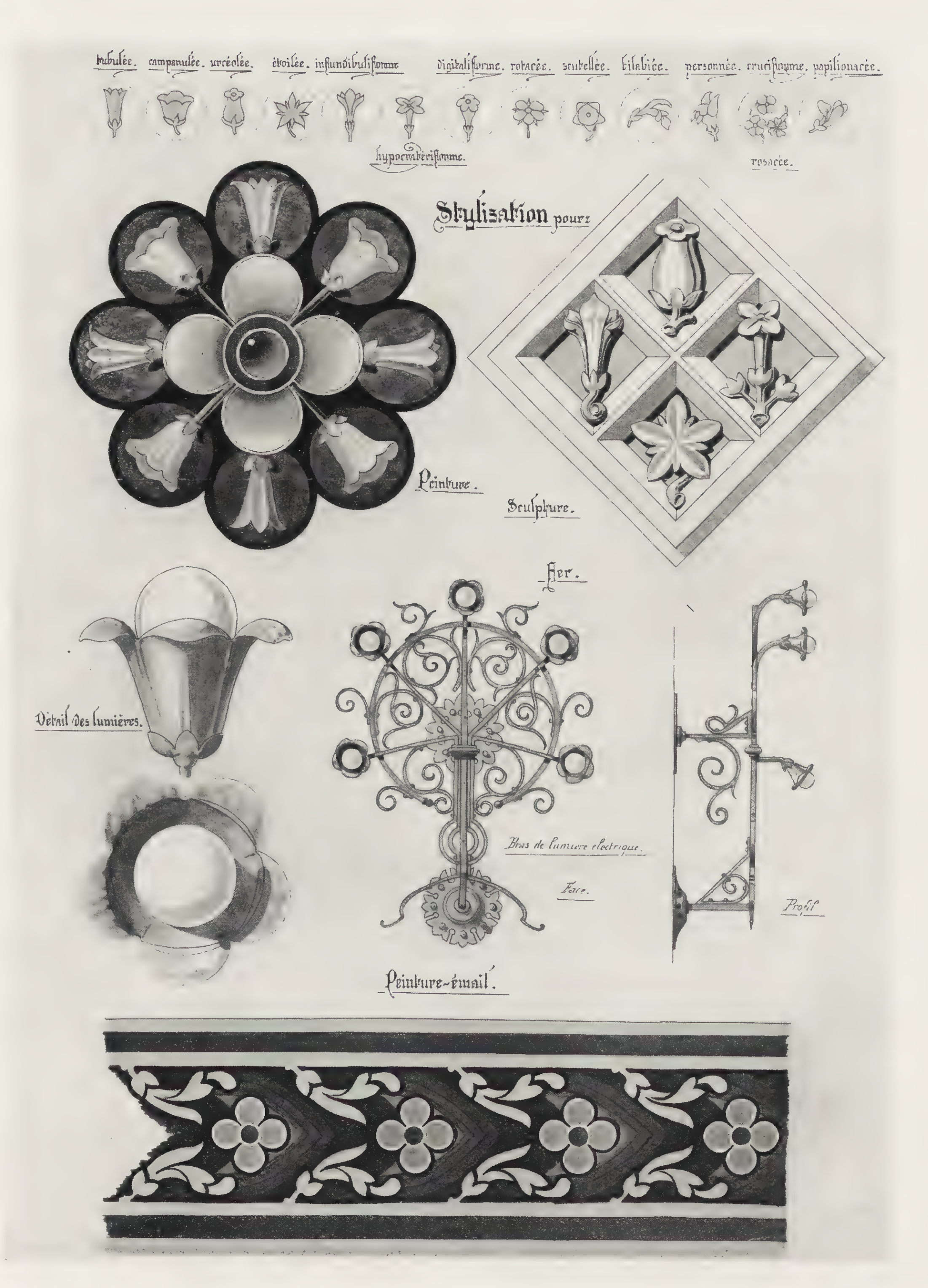


Rosace pour peinture. Schéma.

La rosace pour peinture est un simple rayonnement ayant comme axes deux perpendiculaires et leurs bissectrices. Sur chaque axe nous trouvons les centres d'axes extérieurs et les médianes des éléments naturels dont il est fait emploi.

L'application pour sculpture est un panneau de meuble. Construit en carré sur angle il a comme éléments floraux les corolles : urcéolée (1), infundibuliforme (2), hypocratériforme (3) et rosacée (4). Étant données la matière employée et la forme à décorer, chaque élément prend l'expression convenable pour son adaptation : symétrie relative dans l'ensemble, unité de mouvement, détails francs, masses distribuées en pondération suivant l'axe central.

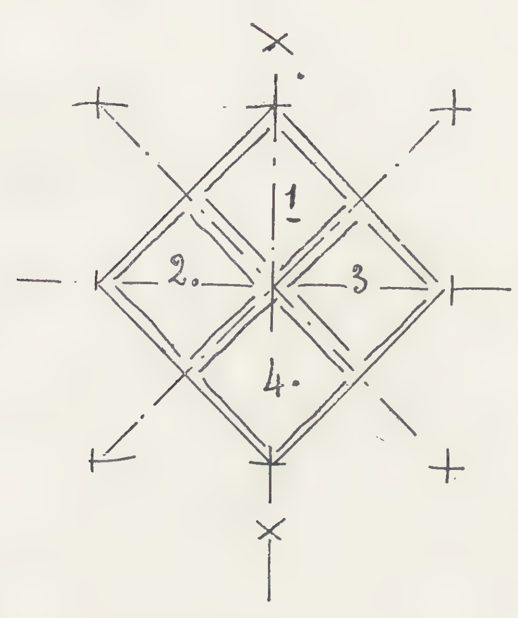
Comme construction, ce motif se réduit au carré posé d'angle avec perpendiculaire sur chacun de ses côtés. Creusé à même dans le bois, le nu du panneau est raccordé avec le fond par des chanfreins. Les carrés



.PLANCHE XXV. COROLLE·

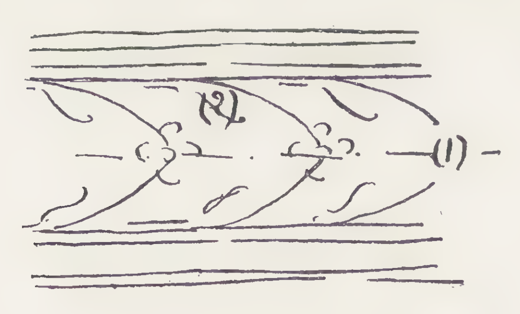
PRINCIPES NATURELS ET APPLICATIONS.

de subdivision sont décorés des motifs floraux précités.



Panneau de meuble. Schéma.

L'application pour fer est un bras forgé pour électricité. L'ensemble est présenté en vue de face et en profil. Comme détail on a le plan et l'élévation d'une lumière. L'enveloppe de la lumière est la corolle scutellée.



Bande peinture-émail. Schéma.

Le dernier motif, pour peinture émail, est une bande décorative où il est fait emploi des corolles cruciformes (1) et bilabiées (2).

On voitdans cette bande l'emploi du filet noir pour l'accusation franche des contours de détails.

La planche XXVI contient des applications des principes généraux de la corolle qui n'ont pas trouvé place dans l'étude précédente.

Elles consistent en :

Bande horizontale en mosaïque.

Semis pour tissu.

Bande d'encadrement pour gravure, et deux détails pour bijouterie et orfèvrerie.

Dans la bande pour mosaïque il est fait emploi des corolles rosacée et personnée.

Dans le semis pour tissu, des corolles rosacée et digitaliforme.

Dans la bande pour gravure, de la corolle papilionacée.

Dans le peigne en os, de la corolle crucifère, et, dans le nœud pour orfèvrerie, des corolles rosacée et cruciforme.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

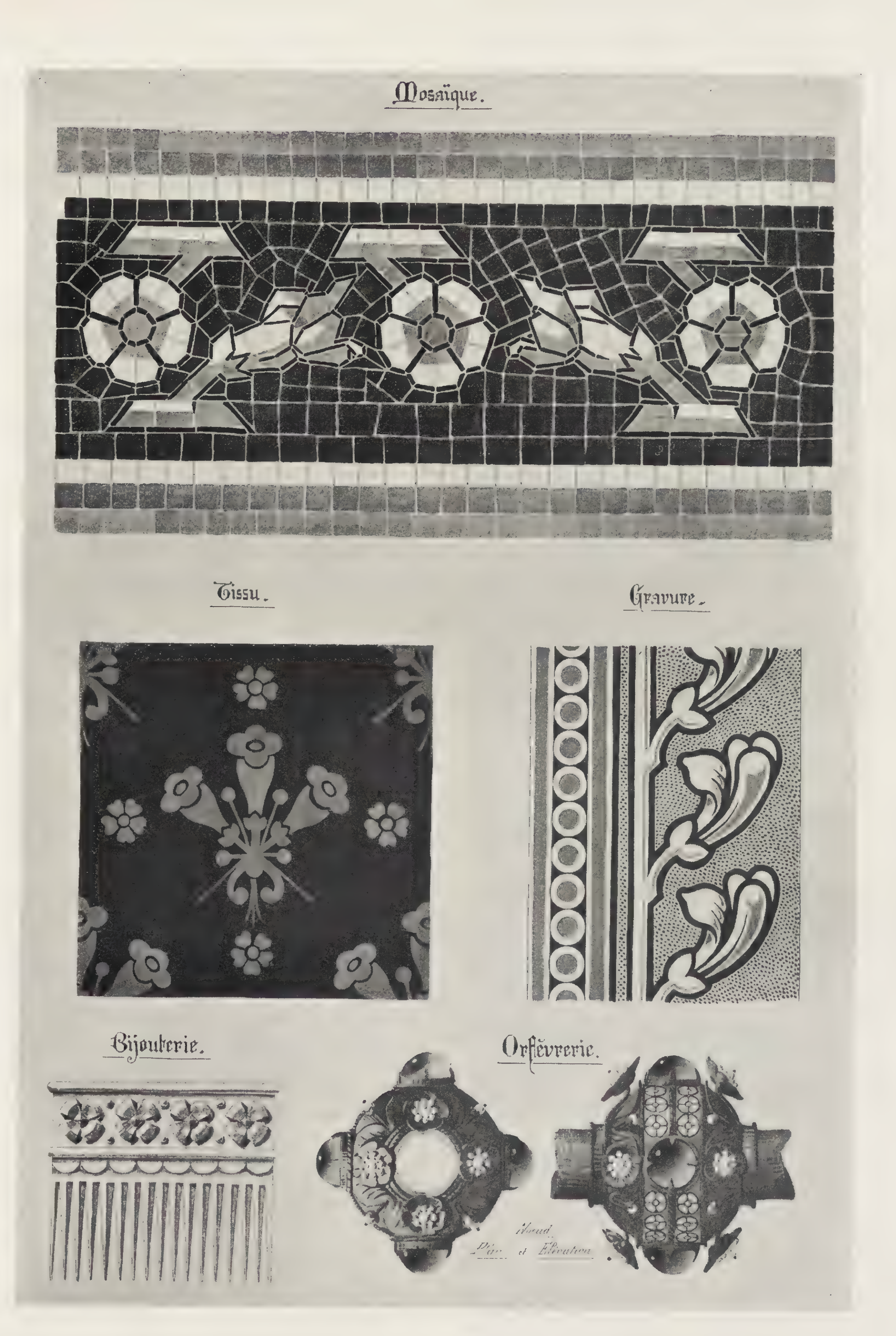


PLANCHE XXVI.
COROLLE. APPLICATIONS.

CORRESPONDANCE.

Nous avons reçu la lettre suivante :

Monsieur le Directeur,

'APPRENDS, par les journaux de la capitale, que S. M. le Roi a l'intention de reconstruire son palais de Bruxelles : idée excellente, ce palais étant d'une banalité architecturale sans pareille parmi les demeures des princes régnants.

L'histoire de notre pays relatera avec fierté les nombreux projets d'embellissement dus à l'intelligente initiative de Léopold II.

Il serait à souhaiter qu'à son surnom de Roi bâtisseur Sa Majesté pût ajouter un titre d'art, en guidant l'esthétique publique, aujourd'hui dans le désarroi. Les artistes, les propriétaires, les hommes d'affaires s'applaudiraient d'un exemple venant de si haut. Nos artistes surtout, dont l'idéal s'attarde dans des châteaux en Espagne, pourraient retrouver dans la construction d'un beau palais un type d'art approprié, avec souplesse et loyauté, aux croyances, aux mœurs et aux coutumes du peuple belge.

A l'occasion de ce projet royal, un de vos abonnés, touriste par nature, rêvant d'art durant ses moments de loisir, voudrait faire part, aux lecteurs de votre excellente Revue, de quelques idées relatives aux formes d'art surannées dont nos monuments publics semblent les gardiens héréditaires. Peut-être, si vous accueillez ces réflexions, en feront-elles naître d'autres, et de plus pratiques. Ces idées, les voici :

Durant ces vingt-cinq dernières années, Bruxelles en tête, Verviers, Liége, Anvers, Gand, Bruges, Ostende, etc., se sont transformées, ou se transforment de fond en comble, sous une impulsion intense d'art, unique dans notre histoire. La capitale, entre autres, avec ses nouveaux quartiers, ses squares, ses avenues exécutées ou projetées, devient une des plus belles villes de l'Europe, sous le rapport du confortable et de l'élégance des formes d'art. Il est aisé de comparer cette manifestation du goût public avec ce qui se faisait à Bruxelles il y a une quarantaine d'années. Parcourez les rues froides, presque désertes du quartier Léopold, et, sans être maître ès-arts, vous vous direz que leurs maisons uniformes, avec leurs façades à colonnes superposées, leurs portiques exotiques, ressemblent à des boîtes à mélancolie ou, tout au plus, à des bureaux administratifs, pour la culture des statistiques chiffrées (1).

La comparaison de ce quartier malaisé, avec les nouveaux quartiers pleins de soleil et de vie, montre clairement qu'il n'est pas indifférent pour un peuple, pour une ville, pour un individu de bâtir d'une façon quelconque.

L'impression résultant de l'art public peut être un principe de dépression morale — si celui-ci est faux, banal, vulgaire —

(1) A remarquer que beaucoup de façades, dans ce quartier, ont été heureusement rajeunies durant ces dix dernières années. L'observation de notre honorable correspondant est pourtant encore pleine de vérité. N. de la R.

ou de relèvement — s'il est sincère, noble et élevé.

Un chacun est donc plus ou moins intéressé à se demander quelle sera la forme d'art qui aura les préférences du roi. Le choix de l'architecte sera-t-il heureux sous ce rapport? Cet architecte sera-t-il un étranger? La Belgique a des artistes qui ne demandent qu'à donner des preuves de leur talent.

Ne serait-ce pas l'occasion de faire appel aux architectes du pays en leur demandant, sous forme de concours, un avant projet indiquant dans leurs grandes lignes le style, l'ornementation, la distribution des services, etc., du palais royal?

Vu l'importance de l'œuvre, la réputation qui en résulterait pour les participants, et une centaine de mille francs de primes (1), nos meilleurs architectes seraient heureux de contribuer à cette joute.

Le style serait laissé à leur choix. Et, par le fait de cette liberté, nous verrions, je n'en doute pas, sortir de terre un monument ayant un caractère plus national — plus moderne — que notre palais de Justice, notre palais des Beaux-Arts, le Mont des Arts en projet, qui seront toujours dépaysés chez nous, venant d'une contrée où il faut limiter la lumière trop vive et s'abriter contre le soleil trop ardent, tandis que dans nos contrées brumeuses et humides, il faut l'air en abondance et beaucoup de lumière.

Les édifices pas plus que les individus ne peuvent se passer de ces deux éléments de vie. Si l'air et la lumière sont nécessaires aux individus et à leurs demeures, il est aussi essentiel pour les uns et les autres d'être abrités contre les ondées dont notre climat du nord est si prodigue.

Durant ces cinquante dernières années la science a fait trop de progrès pour ne pas pouvoir mettre d'accord les formes esthétiques de nos monuments, avec ces raisons majeures contre lesquelles on ne lutte imparfaitement qu'à force de frais d'entretien onéreux de toute nature (2).

(1) Cette dépense en primes serait mieux justifiée que certains subsides prodigués à des artistes pour « œuvres d'art » sans destination justifiée. N. de la R.

(2) N. D. L. R. Tout le monde connaît les arbrisseaux parasites qui croissent sur les corniches, les balcons, les cordons en saillie du palais de Justice. Leur expulsion exige un réel travail de déplantation toujours à recommencer. Nous avons vu là des arbustes mesurant près de deux mètres.

On sait aussi les caves à stalactites du même palais.

On sait les gigantesques et humides *rez-de-chaussées* (caves, prisons, glacières, ruines) du Musée des Beaux-Arts.

On sait que les frises et les moulures classiques se désagrègent partout en peu de temps. Exemples : corniches des ministères, rue de la Loi.

On sait l'histoire de l'église Saint-Pierre à Gand, celle de l'église Saints Jean-et-Nicolas à Bruxelles, qui vient d'exiger pour la seconde fois une démolition partielle de la tour : des pilastres en pierre seront remplacés en bois... car il faut des pilastres!...

On sait ce que coûtent l'entretien et le chauffage du palais de Justice de Bruxelles, le plâtrage des crevasses du palais des Beaux-Arts, et la consolidation de l'Arcade Monumentale.

On sait enfin qu'il faut des lanterneaux pour éclairer un peu toutes nos grandes constructions classiques, des lanterneaux que chez nous la grêle et les orages détruisent, par où la neige et la pluie s'infiltrent, mais qui auraient fait rôtir les habitants de la Grèce et de Rome!

Ceux-ci, pour se garantir contre la chaleur et le soleil, ménageaient à leurs constructions peu d'ouvertures, et néanmoins obtenaient assez de jour. Nous reproduisons ces mêmes ouvertures au risque de ne

Voilà, Monsieur le Directeur, l'idée pour laquelle je demande l'hospitalité dans votre *Bulletin des Métiers d'Art.* Cette idée découle, comme de source, des principes que votre Revue préconise avec modération et constance.

Si, en art, aujourd'hui, l'impression souvent capricieuse ou maladive est la règle du public, de certains chroniqueurs et d'esthètes, nous pouvons déjà entrevoir le jour où les principes rationnels redeviendront le critérium souverain, comme aux grandes époques dont nous reconnaissons la supériorité en art.

Avec l'espoir.....

PIERRE HUYZE.

Bruges, 15 novembre 1902.

VARIA.

LE FERRONNIER D'ART. — *Anciennement,* l'art était modeste et populaire. Il était le serviteur et l'ami de tous. Il ne prétendait pas, en se huchant sur un chevalet, se faire appeler grand. Mais il l'était. Ses fidèies étaient nombreux, sincèrement dévoués.

On les rencontrait notamment dans la forge. Maniant les tenailles, la lime, ou le bras armé du marteau, un peu noircis il est vrai, par la fumée, mais fiers et heureux de courber la matière brutale, jusqu'à la faire servir de véhicule aux sentiments les plus délicats de leur âmes de feu.

Leur blason, placé en bon endroit, soutenait le grand patron saint Eloi, leur rappelant la probité garante de leur noblesse.

Aujourd'hui, à part de rares exceptions, ces serviteurs de l'art du fer, sont dépouillés de leur titre de maîtres ès-arts.

Leur blason d'ancienne noblesse subsiste, mais encombré de quincailleries de Liége, d'Allemagne et même d'outre-mer.

Leur activité aussi est toujours grande, mais pour alligner leurs multiples produits industriels.

Leur âme un peu judaïsée a perdu sa vigueur; elle erre à travers les pages des albums qui encombrent le bureau et les tiroirs aux secrets du métier.

Les musées et expositions d'art ancien nous apprennent que ceux d'autrefois sont nos maîtres. Pour ceux d'aujourd'hui, qu'ils fraternisent avec les premiers, et ils s'en trouveront bien.

F***
Ferronnier d'art.

Liége, 15 novembre 1902.

UN DOCUMENT pour le moins curieux est celui que nous publions ci-contre.

Tracé de la main d'un *antiquaire* du XVII^e^ siècle, inapte à reproduire les formes *barbares* du moyen âge, mais qu'attirait l'aspect vénérable et l'importance historique du monument, il nous laisse la vague image d'une très intéressante peinture murale, probablement du XV^e^ siècle (1).

Elle ornait, nous apprend une inscription en marge du vieux dessin, l'église Notre-Dame

pas y voir en plein midi. Voilà pourquoi les musées, en hiver, ferment avant trois heures !

On sait tout cela. Et l'on s'obstine à bâtir en style néo grec, sans se soucier du bon sens ni de la logique.

(1) Le vieux document porte une note au crayon: « XIII^e^ siècle ». C'est l'époque des personnages. Mais pour autant que l'on puisse invoquer le dessin peu fidèle, il semble ressortir des costumes, draperies et d'autres détails que le monument est bien postérieur et que, peut-être, il remplaçait un travail plus ancien.

ANCIENNE DÉCORATION MURALE A L'ÉGLISE NOTRE-DAME, A LOUVAIN
D'APRÈS UN DOCUMENT DU XVII^e SIÈCLE,
APPARTENANT A M. A. VAN GRAMBEREN.

aux Dominicains, à Louvain, et indiquait la sépulture d'Henri III, duc de Lotharingie et de Brabant († 1260), et d'Alice de Bourgogne, son épouse († 1273), fondateurs du couvent. Elle représente d'un côté le duc Henri, recommandé par un saint patron dominicain et offrant à la Vierge, par l'intermédiaire du fondateur de l'ordre, l'église Notre-Dame. Vis-à-vis la duchesse Alice présente de même une église, celle d'Auderghem, sans doute. Le fond, le trône de la Vierge, les tapis sont ornés des armes de Brabant et de Bourgogne. Les mêmes emblêmes sont reproduits aux trompes dont sonnent les anges planant dans le haut de la scène. Deux autres anges tiennent une couronne suspendue au-dessus de la tête de la Vierge.

Notre imagination, en suppléant, grâce aux connaissances archéologiques de notre époque, à l'imperfection grossière du tracé, ainsi qu'aux défauts d'interprétation — dus surtout à l'ignorance ou était le dessinateur du style de l'original — se représente une peinture d'un art fort remarquable. L'ensemble nous offre une disposition générale d'un bel effet décoratif, et les couleurs, sommairement mais assez justement notées, autant que certains détails, sont très caractéristiques.

Sur le cadre noir se relèvent des fleurs blanches. Le fond est rouge. L'un des anges et la dame sont vêtus d'un ton vert chaud, tandis que l'autre ange est bleu. C'est aussi la couleur des draperies couvrant les prie-Dieu. La Vierge est habillée d'une robe jaune qu'enveloppe un manteau.

Selon toute vraisemblance cette décoration a dû couvrir une surface assez considérable.

En somme, ce croquis nous permet d'inscrire un monument de plus à l'actif de nos anciens peintres d'église.

L'UNE DES PLUS ANCIENNES ET DES PLUS INTÉRESSANTES RELIQUES ARCHITECTURALES du vieux Bruxelles est livrée en ce moment aux démo-

lisseurs. C'est une maison située rue des Chartreux, qui avait gardé presque intacts le plan et la distribution intérieure aussi bien que l'aspect extérieur primitifs. On y retrouvait, grâce à cette conservation relative, un type presque complet de l'ancienne architecture privée à Bruxelles, à l'époque de la Renaissance.

En entrant sous sa large porte on rencontre à gauche un escalier en bois que l'usure a rendu tortueux et dont les premières marches donnent accès au rez-de-chaussée et les autres, après un brusque coude, conduisent à l'étage. Cet escalier apparent n'était pas la seule originalité de cette entrée, que surplombe un plafond bas. L'œil plonge dans les dépendances postérieures de la construction et, jusqu'en ces dernières années, il y découvrait, couronnant un vieux mur, un poétique décor de verdure. Cette perspective du jardin, lorsque celui-ci fut livré à des constructions utilitaires, a été regrettée par bien des artistes et, comme toujours, voici que la construction suit le jardin.

Ainsi disparaît dans ce curieux ensemble une indication des moyens utilisés par nos ancêtres pour traduire *chez eux* cette conception de la construction pratique et esthétique que nous prétendons *introduire !* Et nous allons à l'étranger, hors du continent, à grands frais d'études, rechercher des solutions prétendûment originales tandis que sur le sol bruxellois, nous laissons les éloquents témoins de l'âge d'or de l'Art rationnel se morfondre comme Cassandre et disparaître sans un regret !

Car cette nouvelle démolition semble passer inaperçue. L'administration communale ne s'est pas émue en voyant disparaître cet ancien vestige. Les artistes doivent-ils désespérer de sauver les trop rares exemples qui permettent encore de reconstituer quelque peu le passé artistique de Bruxelles ?

NOUVELLE PROFANATION, à cent mètres de la précédente. L'*Auberge du Grand Bavière*, Vieux-Marché-aux-Grains, est une importante construction de l'époque de la Renaissance. Sa façade peut lutter en richesse et en élégance avec celles du *Cheval Marin* Un sot l'a autrefois recouverte d'un épais plâtrage. Heureusement pour les amis de l'art, ce sot s'aperçut que plâtrer une vieille façade coûte plus cher que l'entretenir ; son action vandale s'arrêta à la naissance du pignon, et ainsi les sculptures, les cordons, l'appareil des matériaux se montraient, malgré plusieurs couches de badigeon. Cet illogisme dans la sottise a enfin frappé le propriétaire du *Grand Bavière* et l'on se prépare à recouvrir bêtement le gable d'une robe d'uniformité.

Où sont donc les amis de l'art brabançon ? Sont-ils devenus si rares, ou bien ont ils perdu toute énergie ? Aucun d'eux n'a fait entendre une voix de protestation qui devrait être véhémente.

G. Dy.

LA GILDE DE SAINT-THOMAS ET SAINT-LUC a ouvert une souscription (dont le taux uniforme est fixé à cinq francs) pour l'érection d'un monument à la mémoire de son ancien président, M. le baron Jean Béthune. Ce mémorial pourrait consister en une plaque de métal gravée à établir dans la nouvelle église de Marcke-sur-Lys bâtie d'après les plans de feu M. le baron Béthune et dont l'une des chapelles touche à la tombe du vénéré artiste.

DANS LA BONNE VILLE DE TIRLEMONT un grand événement vient de se produire.

Un éléphant, d'une espèce peu rare, hélas ! vient d'être installé dans notre parc.

Il s'agit d'une nouvelle salle de la ville, en remplacement de l'ancienne autrefois incendiée.

Nous n'aurions pas parlé de ce phénomène si, à l'hôtel de ville, on ne s'était figuré avoir doté la ville d'un chef-d'œuvre, et si la presse n'avait célébré avec louanges le nouveau bâtiment.

Les beaux monuments d'architecture, les splendides églises que renferme leur cité natale n'ont donc rien appris aux nombreux Tirlemontois qui ont bu, l'autre jour, « à la santé de la plus belle salle » *(sic)* !

Et que l'on sache donc que ce chef d'œuvre consiste : 1° en un plâtrage sur les murs intérieurs où les belles choses suivantes s'étagent : un soubassement, des cadres, une corniche, de petits cadres, un bandeau, un soubassement, des cadres, une corniche, une partie de mur et enfin le plafond ; 2° d'énormes consoles soutiennent les galeries... heureusement on a eu la prudence de les placer après l'achèvement des dites galeries, afin que par suite du tassement de ces dernières, elles n'éclatent pas ; 3° d'un *escalier d'honneur*, en spirale, qui a bien un mètre de large, conduisant à la *loge d'honneur* (si jamais le maïeur y doit monter avec son épée, il s'y trouvera pris ainsi qu'une mouche dans une toile d'araignée); 4° d'un autre escalier de 1m20 de largeur, pour le commun des mortels, aboutissant aux autres galeries ; 5° les autres détails et ensembles intérieurs et extérieurs sont du même calibre... Voilà le chef-d'œuvre devant lequel les Tirlemontois s'extasient !

Chose à remarquer : un projet d'une bonne valeur, en style raisonné, a été écarté parce que...l'architecte était trop jeune ! On s'aperçoit aujourd'hui qu'en effet le projet préféré ne l'est pas du tout.

Les aigles officiels du pays des *Canards* (1) qui prétendent pouvoir regarder le soleil, ne voient malheureusement, dans les choses d'art, pas plus loin que leur... os frontal.

Le coût de cette œuvre géniale ? 87,000 francs sans la queue... qui, selon toutes apparences, sera d'une belle longueur.

Août 1902. VENI VIDI.

AVIS AUX ABONNÉS. — L'encombrement des presses à la fin du mois a provoqué quelque retard dans la parution des deux ou trois derniers numéros. Ils n'ont pu être expédiés que vers le 6 ou le 7 du mois, alors que nous souhaiterions paraître toujours à date fixe. Afin de remédier à cette situation, désormais le *Bulletin* sera livré non plus vers le 1er, mais entre le 10 et le 15 de chaque mois.

(1) *Canards*, surnom populaire donné aux Tirlemontois.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Un projet d'Eglise rurale.

ON nous demande : 1° *L'église doit-elle être orientée ?* 2° *Quelle est l'orientation du terrain ?* 3° *Doit-on prévoir possibilité de construire le presbytère sur le même bloc ABCD.* 4° *En supposant le chœur de l'église près de la ligne DC la sacristie serait-elle accessible de ce côté ?* 5° *Dans le cas où l'Est se trouverait du côté de la ligne A B, serait-il à conseiller d'y établir le chœur et l'entrée ?*

Nous ne pouvons répondre à la 5me question ; elle serait à résoudre par les concurrents eux-mêmes, si les indications complémentaires suivantes ne la faisaient disparaître. En effet, il est un principe d'ordre symbolique qui rend souhaitable que toute église soit orientée, *ou à peu près*, à moins que des inconvénients sérieux, provenant de la situation du terrain, ne s'y opposent.

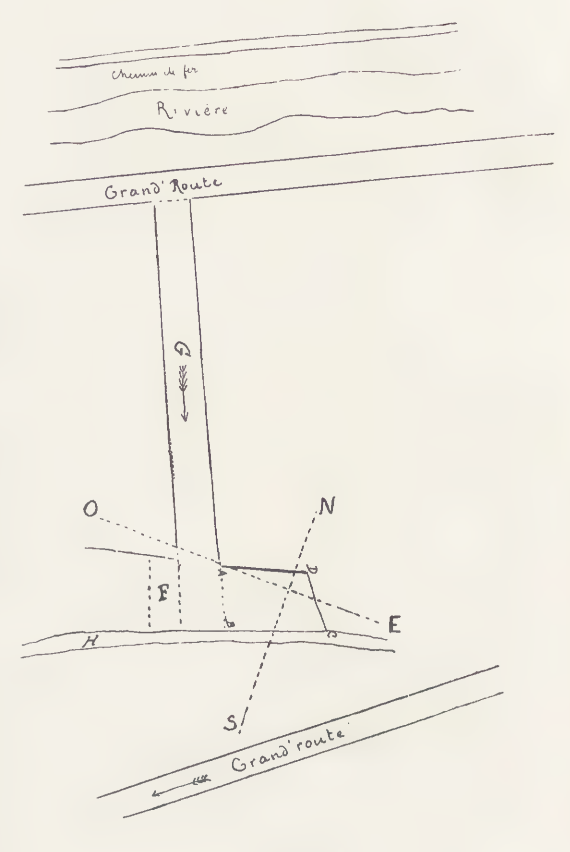
Dans l'espèce, la ligne d'Ouest à Est passe par le point A et se dirige vers la ligne CD qu'elle coupe à peu près en son milieu. La ligne AB est donc presque à l'Ouest. L'orientation du terrain correspond ainsi avec son mode d'utilisation le plus naturel. Ceci explique comment nous n'avons pas plus tôt mentionné l'orientation (2).

(2) Les concurrents qui tiennent à une orientation strictement exacte, pourront prendre note du rensei-

Le terrain ABCD se trouve dans les terres non bâties; le côté BC est bordé par un chemin de 4 mètres de largeur (H). Le chemin public indiqué sur notre premier plan, et qui est encore à créer, descendra en pente assez forte (0,20 par m. en moyenne) de ce premier chemin vers une grand'route dont la direction est à peu près parallèle à la ligne AD. De ce côté l'église dominera donc. Une autre grand'-route, allant du S.-O. au N.-E., passe à quelque distance du côté BC et du vieux chemin : elle est encaissée entre deux berges de 2 mètres environ de hauteur (1). Au surplus le petit plan ci-contre (dont nous ne disposions pas au début) achèvera de renseigner complètement les concurrents.

Le presbytère ne sera pas placé dans le bloc ABCD. Peut-être viendra-t-il vis-à-vis la ligne AB, de l'autre côté du chemin. On compte également entourer d'une muraille tout le terrain disponible, sauf les accès nécessaires. Les habitations se trouvent surtout sur les deux chaussées.

Ces renseignements complémentaires n'ont qu'une importance relative. Mais ils permettront aux concurrents de fournir une étude plus complète et plus exacte de l'édifice, ils leur donneront surtout, grâce à une certaine connaissance du site, le loisir d'envisager le côté *pittoresque* dans leur travail.



Légende :

ABCD. Terrain disponible pour la construction de l'église.

NESO. Orientation.

F. Terrain proposé pour la construction du presbytère.

G. Terrain appartenant à l'église (16 mètres larg.) dans lequel sera tracé le sentier de l'église.

H. Chemin public de 4 mètres de largeur.

Les flèches indiquent le sens de la montée.

gnement suivant : La bande G, mesurant 16 mètres de large, a peut-être trop de largeur pour le chemin qu'il faudra y tracer. On peut donc user de la faculté de faire emprise sur la largeur de cette bande et de modifier ainsi la ligne AB pour ménager à l'église une orientation plus exacte en lui conservant une situation perpendiculaire au chemin.

Dans cette hypothèse, il faut que le concurrent indique le tracé qu'il préconise, afin de montrer qu'il a tenu compte de la perspective du nouveau chemin.

(1) *Peut-être* un jour le terrain situé entre cette route et le chemin H sera-t-il nivelé. De A en B la pente totale est d'environ 1 m. 50.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. JANVIER 1903.

A tous ses abonnés, le Bulletin souhaite une sainte et heureuse année.

LE RETABLE DE BOCHOLT.

LES lecteurs du *Bulletin des Métïers d'Art* ont déjà pu admirer dans le retable d'Opitter, un exemple des richesses artistiques que renferment d'anciennes églises campinoises (1). Beaucoup d'églises de la Campine limbourgeoise datent du XVe ou du XVIe siècle, et plusieurs ont conservé une partie de leur mobilier primitif. Celle de Bocholt possède encore certains restes de ses anciens trésors, entre autres, le retable qui va nous occuper (2). Bocholt est un village situé à quatre kilomètres de Brée, sur la route de Hamont, d'où il est desservi par une malle-poste. Le beau retable dont nous voulons parler ne se trouve pas dans l'églisse paroissiale, quoiqu'il en provienne ; on le voit dans une petite chapelle située près du canal, et dont le nom seul est une indication topographique : elle s'appelle « chapelle de l'écluse 18 ». Cette chapelle, sans valeur artistique, est fermée, et, pour pouvoir admirer l'œuvre d'art qu'elle renferme, il faut obtenir la clef à la ferme voisine.

Ici encore, il y a lieu de s'étonner du mauvais goût vraiment extraordinaire introduit par la Renaissance. Anciennement l'église de Bocholt possédait trois magnifiques retables en bois sculpté, polychromés. Il y a cent cinquante ans, l'un d'eux disparut, le second fut brûlé volontairement et le troisième vint échouer ici. La chapelle étant trop petite et trop basse, on abattit les fleurons qui le couronnaient, on enleva les volets peints et la vétusté avec l'incurie amenèrent la destruction de plusieurs parties. Pendant ce temps, on transformait l'ameublement de l'église : on appliquait au mur une boiserie insignifiante, de style *rococo*, et on remplaçait les anciens autels par d'immenses portiques en bois !

Le retable de cette chapelle, presqu'inconnu dans le pays même, est remarquable. Il est cité par M. le chanoine Reusens dans son livre : *Éléments d'Archéologie chrétienne*. La commission des monuments s'en est enfin occupée et a décidé sa restauration.

Datant des dernières années du XVe siècle, ce retable représente les principales scènes

(1) *Bulletin des Métiers d'Art,* t. I, p. 358.

(2) *Bulletin des Métiers d'Art,* t. I, p. 191.

de la vie de la sainte Vierge. Il est divisé en trois segments verticaux, partagés à leur tour en deux parties, celles du bas étant moins hautes que celles de dessus. Si nous examinons la forme générale, nous voyons que l'ensemble se rapproche de celui des retables du XIVe siècle et qu'il n'affecte pas encore les dispositions ni les tracés mous de la décadence. On sait, en effet, que les premiers retables furent assez bas, rectangulaires ; on suréleva d'abord le milieu, qui valut le tiers de la largeur totale ; on éleva ensuite tout le retable, en lui donnant deux et même trois étages. On termina les segments verticaux, d'abord par des horizontales, puis par des sortes de tympans surmontés de fleurons (comme c'est le cas ici), par des ogives en accolade, des arcatures surbaissées, des cintres ou, enfin, par des courbes plus ou moins fantaisistes. Dans le retable de Bocholt les ornements qui le terminaient ont disparu. En l'examinant de plus près, nous reconnaîtrons l'ornementation délicate de la fin du XVe siècle. Les segments verticaux sont séparés par des colonnes octogonales, à bases assez compliquées. Elles portent, en leur milieu, une bague, et la partie supérieure est formée de moulures brisées. Ces colonnettes s'achèvent par un chapiteau destiné à supporter une statuette, et surmonté d'un dais. Chaque compartiment est encadré d'une baguette ronde, qui prend naissance à côté des colonnettes que je viens de décrire, et sur une base analogue à la leur. A la partie supérieure, ces baguettes portent des ornements extrêmement légers et détériorés en partie ; ils sont formés de redenticules qui se coupent et se terminent par des fleurons. Dans les compartiments inférieurs, cette première rangée de redents semi-circulaires est doublée d'une seconde, tracée en accolade et également fleuronnée ; cette partie, moins maigre que la première, est restée intacte. Dans les niches supérieures, nous trouvons des dais à fenestrages, compliqués, riches, et très ajourés. Ils sont fort dégradés.

Cette abondante ornementation encadre des groupes très intéressants. A l'étage supérieur ils représentent : au centre, l'arbre de Jessé ; à droite, l'adoration des bergers, à gauche, l'adoration des mages. Les scènes inférieures sont les suivantes : au centre, la mort de la Vierge, à droite, la Circoncision du Christ, à gauche, la Purification de la Vierge.

La scène « l'adoration des bergers » a le plus souffert. Les personnages principaux ont disparu. On voit encore l'étable, figurée par un toit qui s'avance soutenu par une poutre, et dont le mur est percé d'une double fenêtre ; le bœuf et l'âne, assez mal proportionnés ; un prophète à longue barbe, tenant un phylactère, et trois bergers, dont le premier, vêtu d'une tunique aux plis opulents, est mutilé : une de ses mains est perdue.

L' « adoration des mages » est mieux conservée et bien traitée. L'étable est représentée de la même façon que dans la scène précédente. Assise, tenant l'Enfant Jésus, la Vierge occupe le centre de la composition. On ne peut guère juger de la valeur de son visage dont la polychromie a disparu. De loin, l'attitude de l'Enfant rappelle celle des bambins d'Italie. Devant, à genoux, prie l'un des rois mages, en riche costume frangé et le chaperon sur l'épaule, un large cime-

ANCIEN RETABLE A BOCHOLT (LIMBOURG).

terre au côté. Cette figure est bien traitée, de même que celle d'un autre roi, qui se tient derrière la Vierge, appuyé sur un bâton et drapé dans un ample manteau. Au fond se tient le troisième mage, et un prophète portant un phylactère.

La première scène du bas représente la Circoncision. Au milieu, au-dessus d'une table recouverte d'une draperie, l'Enfant Jésus est soutenu par sa mère et le grand-prêtre. Tout autour se tiennent des femmes richement vêtues à l'orientale. Le grand-prêtre et la Vierge, celui-là surtout, sont fort réussis.

La Purification de la Vierge rappelle beaucoup la scène que nous venons de décrire. Mais sa composition est plus calme, mieux équilibrée et d'expression plus juste. On peut en dire autant du mouvement de chaque personnage. Le costume de la Vierge et celui du grand-prêtre sont un peu simplifiés. Saint Joseph, portant l'offrande ri-

tuelle, suit son épouse. Il s'appuie sur un bâton ; le manteau qui l'enveloppe est aussi simple que beau dans son drapé. Nous retrouvons encore ici des femmes juives rangées dans le fond.

Le groupe central que nous allons décrire est le plus beau de tous, tant au point de vue de l'ordonnance générale qu'à celui de l'exécution des détails. Il représente la mort de la Vierge. Celle-ci est couchée dans un grand lit, les mains jointes tenant un cierge. Ce lit semble avoir été couvert d'un baldaquin, s'il faut en croire la colonne brisée qui se voit au pied du lit. Autour sont groupés des apôtres, deux personnages qui semblent être des donateurs, et enfin celui qui est sans doute un prophète. La première figure, au chevet du lit, est sans doute saint Jean, car son visage affecte le type généralement adopté par la tradition. Il parait exhorter sa mère adoptive. Des deux personnages tenant ensemble un livre, qui semblent réciter les prières pour les agonisants, le premier doit être saint Pierre. Le second porte une sorte de barrette ; serait-ce un donateur de ce retable ? Assurément, l'autre personnage au costume de chanoine, qui se tient dans le coin un livre à la main, doit être, lui, un donateur. Plus bas, trois apôtres, debout, se lamentent. D'autres, au premier plan, sont agenouillés et prient. Enfin, au chevet du lit, se tient un personnage qui doit avoir porté un phylactère et peut donc être considéré comme un prophète, selon la disposition que nous avons déjà rencontrée dans les autres scènes.

Celle-ci est assurément un remarquable spécimen de sculpture. L'écrinier sous le ciseau duquel elle naquit était un maître pourvu de délicatesse dans le sentiment, de pondération dans la mise en scène, d'habileté dans l'exécution. L'escabeau, comme un chef d'œuvre de finesse placé au premier plan, prouverait cette habileté, si l'attention n'était captivée par la tranquillité d'expression revêtue de correction qui règne sur tout cet admirable tableau.

Le compartiment qui le surmonte renferme l'arbre de Jessé. Dans le bas, Jessé est endormi sur un trône, le corps incliné vers la gauche dans une attitude pleine de naturel. Son beau visage de vieillard porte une longue barbe, et son vêtement forme des plis amples et rationnels. De sa poitrine naissent les vigoureuses racines de l'arbre. A sa base, celui-ci est entouré d'une large banderolle, qui semble, d'après ce qui subsiste de sa décoration, n'avoir porté que des ornements au lieu d'une inscription. L'arbre se divise en deux branches, qui paraissent déviées de leur ancienne position. Les ancêtres du Christ y sont disposés d'une façon assez peu naturelle ; il y a, toutefois, de jolis détails. La Vierge, portant l'Enfant Jésus, est d'un bon travail. Sur le phylactère tenu par le premier des prophètes, on lit nettement les mots : *Ecce virgo in...* C'est ainsi que débute la prophétie d'Isaïe : *Ecce virgo in utero habebit et pariet filium* (1). Quant aux lettres du second phylactère, je ne connais pas la prophétie dont elles peuvent faire partie.

A comparer les figurines dans le détail, on peut voir que les meilleures représentent les mages, les prophètes, les prêtres

(1) Voici qu'une vierge engendrera et mettra au monde un Fils.

juifs, tous en riches costumes orientaux. D'autres figures plus simples, comme celles de saint Joseph, saint Pierre, la Vierge, sont aussi de réelle valeur. L'auteur de cette œuvre ne s'est pas encore laissé aller au défaut propre à la fin du XV[e] et au commencement du XVI[e] siècle, qui consiste à surcharger les groupes, à s'attacher aux accessoires, à accumuler de petites statues inutiles. Il faut louer la belle disposition des scènes : tous les regards, tous les gestes convergent vers le centre, occupé par le personnage principal.

Ce retable est entièrement doré, sauf les carnations ; les broderies et les franges des vêtements sont diversement teintées. Aux bords, se distinguent encore les charnières qui attachaient les volets peints.

Ce beau retable va reprendre enfin sa place dans l'église paroissiale de Bocholt, dont le chœur sera débarrassé de sa boiserie. On le mettra sur un bel autel-tombeau, en pierre ; il sera muni d'une prédelle et de ses anciens volets, récemment retrouvés.

R. Kremer.

FAÇADE ET TOITURE.

L'ON sait que certaines rues de Bruxelles sont frappées d'une sorte de servitude au profit du Domaine Public, en ce sens que l'aspect extérieur des maisons qui les bordent doit demeurer le même qu'au temps de leur édification primitive. Notamment les rues Royale et Ducale, la place Royale, certaines parties des voies qui aboutissent à ces artères, la place des Martyrs sont soumises à ce régime.

Celui-ci est difficilement défendable au fond. Il ne supporte un examen sérieux ni au point de vue juridique ni davantage au point de vue de l'Art. Car, si d'une part il est peu admissible que le Pouvoir démembre à son profit la propriété des particuliers dans un but, non pas d'utilité, mais d'embellissement — est-ce bien le mot ? — public, il est d'autre part intolérable de voir cette Autorité régenter l'architecture. C'est pourtant ce qu'elle fait en proclamant intangibles les tristes, les banales façades dont s'entourent le Parc et les places que nous avons nommées. Car leur embellissement, dont on veut se conserver le bénéfice, est très douteux. Pourquoi les vieux pignons de la cité ne jouissent-ils point du même privilège ? N'ont-ils pas, aux yeux de nos architectes modernes, un autre mérite que les cubes blanchis de la rue Ducale ?

Cela paraît. Et chaque jour davantage cette vérité se répand. Il arrivera que les plans d'ensemble des Louis XIV au petit pied n'éblouiront plus personne. Alors on comprendra que ces conceptions prétendument larges et, en vérité, vides ne sont sorties d'une seule volonté qu'à défaut d'indépendance, de richesse, d'activité chez les artistes et les citoyens. C'est pourquoi ces quelques travaux ne contrebalanceront jamais les œuvres architecturales nombreuses des temps précédents. C'est pourquoi ils ne conviennent plus à notre temps et ne supporteront pas la comparaison avec notre architecture moderne lorsque celle-ci sera sortie de la période des recherches. Alors le système des Académies sera définitivement abandonné et, sans regret, l'on mettra la pioche à l'œuvre de Guimard.

Et cependant, sans paradoxe, je vois le progrès des idées dans le maintien actuel des maisons de Guimard. On comprend que sans

aimer l'air maussade de leurs murs plats, de leurs pauvres toits, on leur garde encore non pas de l'admiration, mais de la bienveillance. Elles ont une qualité rare, ces bicoques : elles marquent une idée, des hommes, un temps : elles ont *du caractère*. Que l'on trouve leurs temps bien éloigné du nôtre, que l'on estime ces hommes et ces idées être de petites idées et de petits hommes, cela se comprend ; qu'en un mot, l'on ne goûte plus leur caractère, d'accord. Mais enfin, c'est quelque chose d'avoir du caractère, aujourd'hui que l'architecture et les hommes en ont si peu.

Et voilà pourquoi, s'il se promène dans les allées extérieures du parc, l'artiste, devant les maisons de Guimard, éprouve un charme.

Lorsque ce charme ne résistera plus à l'envie de refaire, le progrès artistique aura suffisamment marché pour que l'union soit rétablie de l'originalité et *du caractère*.

On pourra ce jour là rebâtir sans crainte la rue Ducale.

La première atteinte serait-elle portée depuis peu à l'intangible *unité* de cette rue ?

Les Bruxellois ont assisté au renversement d'un vieil hôtel à l'angle de la rue Ducale et de la rue Zinner. La façade et celle de l'annexe ont été étayées avec soin et derrière elles un nouvel hôtel s'est élevé Ainsi le voulaient donc les règlements. Mais comment expliquer ce qui se passe depuis la pose de la corniche ? S'écarte-t-on de la règle ? La lettre du règlement, en ne parlant que des façades, aurait-elle supporté cet écart, en dépit de l'esprit ? Ce serait une surprise que les administrations nous ménagent souvent. Mais au point de vue artistique, comment comprendre ? Car voici qu'une toiture à la Mansard chaperonne cet immeuble au lieu du toit fuyant qui le couvrait jadis et continue à couvrir l'hôtel d'en face.

Et voilà l'unité rompue. Car, malgré leurs façades pareilles, ces deux constructions ne se ressemblent plus (1).

N'est-ce pas l'œuvre d'un illogisme parfait : défense de toucher à un cordon, à une saillie, à une pierre de la façade et liberté de remplacer l'ancienne toiture par une couverture d'un autre type ? Voici la masse de la construction transformée. Or, la masse seule parle au spectateur et, vues d'ensemble, comme elles doivent l'être, ces deux maisons ne rappellent plus aucune idée de symétrie.

Eh bien, ce résultat, diamétralement contraire à l'effet souhaité, ne surprend guère : quel étonnement peut encore nous occasionner l'architecture académique ?

Depuis longtemps elle a perdu la mémoire des principes élémentaires. Depuis longtemps elle a oublié que la toiture est de l'essence de la maison.

Si l'on fiche quatre pieus en terre, en y appuyant un toit on obtient une maison. Pas de toit pas de maison. Avant tout, l'homme construit pour s'abriter ; aussi dit-il, par métonymie, *mon toit* pour *ma maison*.

Le toit est donc l'élément essentiel de l'habitation. Ce qu'il est dans le fond, il doit l'accuser dans la forme. Et comme, selon les lieux, l'homme s'abrite contre des ennemis différents, soleil ou pluie, tempêtes ou avalanches, comme l'esprit distinctif des peuples leur fait trouver des armes diverses pour la lutte, ainsi les dispositions et les types des toitures se différencient avec les contrées et leurs habitants. Mais, toujours et partout, la toiture est une grande caractéristique de l'architecture. Il est aussi d'une

(1) Cela vaut bien la peine, pour en venir là, d'imposer de lourdes charges aux particuliers. Les soins qu'il a fallu donner à cette vieille façade et les frais d'étançonnage ont coûté beaucoup plus qu'une façade nouvelle, qui n'eût pas contrarié les plans du propriétaire.

De deux choses, l'une : il fallait renoncer à la servitude ou la maintenir entière, avec toute sa portée. En permettre une exécution mitigée, d'un côté aussi essentiel, c'est laisser tomber la cause même par laquelle ces servitudes se soutiennent. Les artistes qui sont de leur temps ne peuvent que se réjouir de ce fait, en prévision de ses conséquences plus ou moins prochaines.

bonne architecture de montrer des toits appropriés aux climats, aux matériaux, à la nature locale, enfin aux convenances de l'édifice lui-même.

Il a fallu un art dit classique pour oublier ces principes et descendre au XIXe siècle jusqu'à ne voir le style que dans des pilastres et des frontons, à ne point regarder les toits, à tracer des plans de façades sans toitures, à désapprendre en un mot aux architectes ce que c'est que la ligne architectonique. C'est par sa faute que l'art de construire est tombé si bas.

C'est aussi par sa propre faute que le style académique, gardien jaloux des constructions symétriques, mais devenu incapable de les comprendre — de se comprendre lui-même — a laissé poser un acte qui est le premier pas vers l'abolition des servitudes momifiant la rue Ducale (1).

E. GEVAERT.

RESTAURATION DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME A COURTRAI.

L'ÉGLISE Notre-Dame, à Courtrai, compte au nombre de nos plus anciens monuments artistiques et historiques ; cependant elle est-peut-être l'un des moins connus. Les guides, les voyageurs et les historiens d'art se sont généralement bornés à attirer l'attention sur la chapelle des comtes de Flandre qui est annexée à l'église et sur l'opulente décoration intérieure du chœur. Cette décoration consiste en un « revêtement de style Renaissance en marbre blanc et gris appliqué contre les anciens piliers gothiques Des pilastres canelés à chapiteaux à volutes, se montrant de distance en distance, dessinent les panneaux de la paroi appliquée au seizième siècle ; un maître-autel élégant, taillé dans la même matière et surmonté d'une couronne dorée, s'élève au fond du chœur » (2).

Ce travail, habilement effectué mais parfaitement illogique, a longtemps soulevé l'admiration générale et, jusqu'aujourd'hui, il conserve la faveur d'un grand nombre.

Depuis quelques temps, grâce à l'énergie de M. l'abbé A. De Coninck, curé de la paroisse, — soutenu par son conseil de fabrique, approuvé par la Commission royale des monuments, aidé par la Commission spéciale des travaux de restauration de l'église Notre-Dame, présidée par M. le baron J. Béthune, — et sous l'habile direction de M. J. Carette, architecte de la fabrique, on a conçu le plan audacieux de débarrasser la noble construction de son masque lourd et fadasse On eût même le courage — il en fallut — d'entreprendre ce travail de restauration dont aujourd'hui la partie la plus importante a été effectuée avec soin par M. Casterman, de Tournai. Tout nous fait espérer que sous peu le projet sera exécuté entièrement.

A ce sujet, voici quelques notes historiques succintes sur ce monument.

(1) Un arrêté royal de 1840, en même temps qu'il a fixé les proportions de la place des Nations, devenue plus tard la place Rogier, a imposé aux propriétaires une servitude de façades pour leurs immeubles. C'était le temps où l'uniformité d'un quartier ou d'une place publique était considérée comme le seul moyen d'assurer sa beauté.

La chose a changé depuis. En outre, plusieurs propriétaires de l'importante place ont demandé à pouvoir transformer les façades de leurs maisons.

La commune de Saint-Josse-ten-Noode est disposée à accueillir leur demande, et vient, à cet effet, de solliciter du gouvernement un nouvel arrêté royal mettant fin à la servitude des façades qui existe depuis plus de soixante ans.

Dans sa dernière séance, la députation permanente a décidé d'appuyer la requête de l'édilité de Saint-Josse-ten-Noode. *(Les journaux.)*

(2) JULES VAN HEERSWIJNGELS. *Belgique illustrée*, t. II, p. 74.

Cet auteur se trompe sur un point. Le revêtement en marbre est l'œuvre du XVIIe siècle.

ÉGLISE NOTRE-DAME A COURTRAI. PHOT. LIEVENS.

INTÉRIEUR DU CHŒUR AVANT LA RESTAURATION.

PHOT. LIEVENS.

ÉGLISE NOTRE-DAME A COURTRAI.
LE CHŒUR DEPUIS LES TRAVAUX DE RESTAURATION.

*

Au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, il existait dans la chapelle du château des comtes de Flandre, à Courtrai, un oratoire dédié à la Mère de Dieu. Baudouin y érigea, avant 1195, deux chapellenies. Puis, à la veille de son départ pour Constantinople, en 1199, le prince fit agrandir sa chapelle et y établit un chapitre de douze chanoines. Cela explique la grande proportion du chœur relativement au corps même de l'église.

La construction de l'église Notre-Dame est donc antérieure d'une trentaine d'années à Notre-Dame de Pamele, laquelle date de 1235. Les lignes architecturales originales ont donc un caractère très primitif. Elle semblent en certains endroits tenir encore de la transition, et, comme expression, cet édifice rappelle en quelques points certaines églises de Champagne et de Normandie.

Vers 1370, la chapelle des comtes actuelle fut édifiée.

En 1392, Notre-Dame fut incendiée et subit de grands dommages.

En 1406, on restaura les charpentes et, en 1411, les murs, les fenêtres, les voûtes et le chœur.

De cette époque semble dater le remaniement du chœur, et ici se pose la question très intéressante de savoir si un triforium a jamais existé dans cette partie de l'édifice.

Après de longues discussions, la commission directrice de la restauration a conclu à la négative. Elle considéra la construction des colonnettes engagées dans les colonnes et les maçonneries. Ces colonnettes sont établies de manière à empêcher tout passage, tandis que d'autre part, un passage extérieur à la hauteur du seuil des fenêtres permet la circulation tout autour du chœur. Ce passage est actuellement fermé sous les colonnettes qui soutiennent les arcs-boutants.

En 1420, l'on construisit la chapelle actuelle de Notre-Dame. Elle occupe l'emplacement de trois anciennes parties : 1° la chapelle Sainte-Anne; 2° l'oratoire du doyen ; 3° la bibliothèque.

Les siècles suivants, fort troublés, furent pour l'église une époque de dégradations et de dévastations presque complètes.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle se placent la construction du jubé, ainsi que le revêtement en marbre des murs et colonnes. Celles-ci furent entourées, à cette fin, d'une gangue épaisse de maçonnerie, sur laquelle on appliqua les plaques de marbre jusqu'à la hauteur des chapiteaux. Tout l'entablement supérieur est en bois tendre et peint de façon à imiter les marbres inférieurs.

Cet ouvrage établi luxueusement et avec une certaine habileté, est en opposition formelle avec l'utilité, au point de vue de l'usage de l'église, avec la logique et avec toutes les règles de l'art de bâtir, au point de vue de la construction, enfin, au point de vue du goût, avec le sens de la proportion, par suite des énormes sections données aux pilastres et exigées par le maintien indispensable des piliers primitifs.

Ce sont ces considérations basées sur un sentiment d'art vrai, qui engagèrent à demander la restauration de l'édifice dans son style primitif et la mise à jour des élégantes lignes de proportion de la construction ancienne.

La partie achevée de ce travail permet de constater la beauté de l'édifice et établit suffisamment que les promoteurs de la restauration ne se sont pas trompés. L'église s'est élargie, d'une part, et la vue des offices est plus accessible à la multitude. D'autre part, en tombant, la riche mais irrationnelle construction a laissé apparaître, sans conteste possible, la preuve de cette vérité importante sous le rapport du choix des styles en construction : Les formes classiques rapetissent, les formes gothiques grandissent les proportions et multiplient.

C'est ce qui apparaîtra avec évidence après examen des photographies que nous reproduisons.

Pourquoi ce beau travail ne se poursuit-il pas ?

Tout fût terminé sans une opposition locale inexplicable, alors que la Commission royale des monuments a donné son approbation entière et exprimé le désir de voir la disparition du revêtement complète, et le maintien de

l'autel, seule œuvre artistique de cet ensemble. Nous souhaitons à bientôt la réalisation de ce projet qui permettra à l'église de se retrouver dans toute sa vraie beauté, celle que ses constructeurs primitifs lui ont réservée.

Spectator.

ÉTUDE DE LA PEINTURE SUR VERRE.

3me ARTICLE (1).

Le vitrail proprement dit. Sa coloration. La Grisaille.

NOUS avons vu avec combien de talent et de goût les peintres verriers du moyen âge surent, dès le principe, tirer parti du peu de ressources que leur offraient les matériaux dont ils disposaient, dans la fabrication des vitrages incolores et des mosaïques de verre coloré.

Nous passons à l'étude du vitrail proprement dit, en l'envisageant au point de vue technique d'abord, et consulterons à cet effet l'encyclopédie du moine Théophile, qui nous renseigne sur les moindres détails de fabrication.

« D'abord dit-il, faites une table de bois plane et de telles largeur et longueur que vous puissiez tracer dessus deux panneaux de chaque fenêtre. » (Lit. II, cap. XVII.) L'ouvrier enduisait cette table d'une couche de craie mouillée. Une fois sèche, il y traçait le dessin, c'est-à-dire les lignes que devait suivre le plomb et celles qui marquaient les mouvements du corps. Les lignes des plombs étaient indiquées au moyen d'une couleur spéciale. Un signe conventionnel renseignait, sur chaque case formée par les contours des plombs, la couleur à couper dans les différentes nuances de verre. Ce seul tracé suffisait au coupeur, qui pouvait en y appliquant le verre, suivre au fer les contours du plomb, et au peintre, qui avait sous les yeux les grandes lignes de son dessin, qu'il pouvait aisément compléter à l'aide de ces indications énergiques. Il ne restait plus au vitrier qu'à réunir tous ces verres différents sur le carton et faire suivre au moyen du plomb les grandes lignes qui s'y trouvaient dessinées. Au début, selon la méthode byzantine, le trait, en suivant les mouvements du corps, marquait les ombres et les plis des draperies (2). Les figures suivantes, données par Viollet-le-Duc, feront plus facilement comprendre ce travail.

La figure *B* indique le carton, et la figure *A*, l'exécution sur verre.

Parlant ensuite de la couleur, Théophile nous dit :

« Prenez du cuivre mince battu et brûlez le dans un petit vase de fer jusqu'à ce qu'il soit entièrement réduit en poudre, prenez ensuite des petits fragments de verre vert et de saphir grec que vous broierez séparément entre deux pierres de porphyre, puis vous mêlerez le tout ensemble de manière qu'il y ait un tiers de poudre de cuivre, un tiers de verre vert et un tiers de verre bleu. Vous broierez également le tout soigneusement sur la même pierre avec du vin ou de l'urine. Vous mettrez ce mélange dans un vase de fer ou de plomb et vous vous en servirez pour peindre, en suivant les traits qui sont marqués sur le carton ou modèle. (Lib. II, cap. XIX.)

Cette couleur s'employait tantôt opaque, pour les traits complètement noirs, tantôt plus claire ou très délayée, pour les traits plus fins ou pour former un glacis léger, quasi transparent, dans

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*. 1re année, pp. 267 et 363.

(2) Outre la juxtaposition de traits plus serrés et de traits plus minces à côté de plus épais, les peintres verriers employaient encore un léger glacis, enlevé dans les parties éclairées, pour ombrer leurs figures.

FIG. I. VITRAIL DE L'ASCENSION, AU MANS. D'APRÈS VIOLLET-LE-DUC.

La fabrication actuelle du vitrail ne diffère pas beaucoup de celle des peintres verriers du XII^e siècle. La table de bois enduite de craie est devenue inutile pour le dessin du carton, et le diamant de vitrerie s'est substitué au fer rouge ou au graphite. L'ouvrier, moins habile, requiert de nos jours un carton absolument fini, sur lequel doivent figurer tous les traits, les ombres, et les moindres détails qu'il devra rendre sur verre.

Les verres des XII^e et XIII^e siècles, le rouge parfois excepté, ne sont jamais doublés, c'est-à-dire que le verre est entièrement coloré dans toute sa masse et non pas seulement sur l'une ou l'autre de ses surfaces. Nous verrons dans la suite combien le verre doublé devient fréquent dès le XIV^e siècle.

Les verres rouges et bleus surtout, atteignirent aux XII^e et XIII^e siècles un éclat qui ne fut pas obtenu dans la suite.

Pour fabriquer ces verres l'ouvrier plaçait deux creusets dans le four, remplis chacun de verre blanc verdâtre. Dans l'un des deux il jetait de la limaille ou des paillettes de cuivre rouge. Cueillant une boule de verre blanc dans l'un des creusets, il la plongeait dans le deuxième contenant le mélange de cuivre au verre blanc. Il égalisait la prise de ce deuxième mélange au premier sur une pierre chaude, puis il opérait de la façon décrite dans l'article précédent, c'est-à-dire en soufflant le verre. Le verre ainsi obtenu était doublé jusque dans la moitié de son épaisseur. La coloration rouge, s'y présente comme fouettée, à cause de la suspension

lequel le verrier, une fois la couleur séchée, enlevait à la pointe des ornements délicats se détachant en clair sur ce fond plus obscur.

Voulant expérimenter scientifiquement les données du moine Théophile, Viollet-le-Duc fit analyser des verres peints aux XII^e et XIII^e siècles. Cette analyse ne donna pas de traces de l'emploi du cuivre, mais uniquement d'oxyde de fer comme cela se pratique encore généralement de nos jours.

du cuivre non encore entièrement uni au verre dans le deuxième creuset. Ce verre est d'un éclat superbe et d'une très grande puissance. Le jour, en venant frapper ces irrégalités de coloration, s'y joue, rejette la lumière de l'une à l'autre et produit un effet d'une chaleur et d'une transparence sans égale. Aujourd'hui l'on s'efforce par des moyens mécaniques de produire ces irrégularités du verre, mais sans atteindre l'éclat des verres anciens. On se sert à cet effet de tables de pierre dépolies et recouvertes de petites aspérités, sur lesquelles on étend le verre au sortir du four.

Les verres doublés ne présentent pas ces irrégularités, ce qui nuit beaucoup à leur effet, surtout lorsqu'on les voit à distance.

Les anciens procédés de fabrication du verre ne donnaient pas de feuilles régulières comme épaisseur et comme coloration. Les peintres en profitèrent habilement pour mettre de préférence les parties plus claires de la feuille du côté éclairé de la figure, réservant les autres plus foncées pour les parties dans l'ombre. Certaines verreries nous procurent aujourd'hui des feuilles de verre, ayant ces mêmes avantages. Au peintre verrier d'en tirer habilement parti pour rehausser l'éclat de ses travaux. Il en est qui cherchent à réunir les parties les plus opposées comme tonalité, dans une même feuille de verre pour produire un semblant de mosaïque dans les fonds de verreries. Ce procédé peut présenter des avantages lorsque les différences de tonalités juxtaposées ne sont pas trop fortes; dans le cas contraire, on en arrive à employer parfois des verres tellement sombres que la lumière n'y passe plus que difficilement, ce qui interrompt la translucidité du vitrail en le faisant paraître taché. Une opposition trop violente trouble l'harmonie de la coloration, lui enlève sa sérénité et nuit à la compréhension du dessin. Plus mauvais encore est l'effet produit par des verres ombrés pour les fonds de verrières. Ce système, qui ne fut jamais employé par les artistes du moyen âge, est absolument faux, en ce sens qu'il manque de sincérité en simulant artificiellement et maladroitement la véritable mosaïque translucide. Ces tons opaques se couvrant de poussière, dans un espace de temps plus ou moins rapproché, ne laisseront plus le moindre passage à la lumière, assombriront l'édifice qu'ils sont destinés à éclairer et rompront complètement l'unité de coloration et l'harmonie du vitrail.

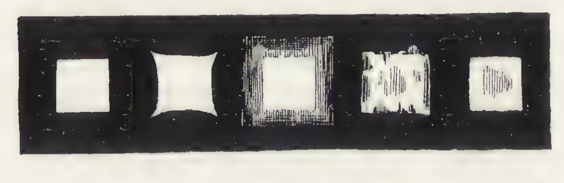
Les premiers verriers nous donnent dans leurs œuvres le témoignage d'un grand talent d'observation. Nous le constaterons surtout dans le phénomène optique du rayonnement des couleurs les unes sur les autres. Celui-ci constitue souvent un grand écueil pour le peintre verrier insuffisamment initié. Étudié avec soin et appliqué en connaissance de cause, il nous amène tout naturellement à cette coloration puissante et harmonieuse, qui fait des verrières des XII^e^ et XIII^e^ siècles surtout, des chefs d'œuvres inimitables.

Nous pourrions prouver par une quantité d'exemples pris dans les travaux des premiers siècles de la peinture sur verre, combien les peintres verriers d'alors appliquèrent habilement ces principes.

Viollet-le-Duc en fait une intéressante étude ; nous lui emprunterons le paragraphe relatif à ces phénomènes d'optique.

« Le rayonnement de la lumière passant à » travers un verre blanc sur lequel on appose » un écran, fait paraître les parties réservées à » travers cet écran plus grandes qu'elles ne le » sont réellement, et cela aux dépens des bords » du vide. Passant à travers un verre bleu, le » rayonnement de la lumière rend les bords » de l'écran confus et bleuit une zone de la » surface opaque environnante. Passant à tra- » vers un verre rouge jaspé, le rayonnement se » manifeste par étincelles très vives, mais sans » colorer les bords opaques d'une manière dif- » fuse ; si ce verre rouge est d'un ton uni et » intense, la teinte réelle disparaît presque » entièrement à distance et semble être une » tache d'un brun livide. Passant à travers un » un verre jaune, le rayonnement détache les » contours du vide bien nets, sans bavures, ne » modifie pas sa dimension à l'œil, mais la » teinte jaune paraît plus obscure au centre » que sur les bords. Suivant que les tons verts

» et pourpres se rapprochent du bleu, du » jaune ou du rouge, l'espace vide laissé dans » l'écran participera plus ou moins à ces trois » qualités. La figure 2 donne une idée de ce » phénomène. Le carré *C* est le vide réel laissé » au milieu de l'écran. Le blanc et les trois » couleurs simples produiront dans ce vide, à



C. BLANC BLEU ROUGE JAUNE

FIG. 2

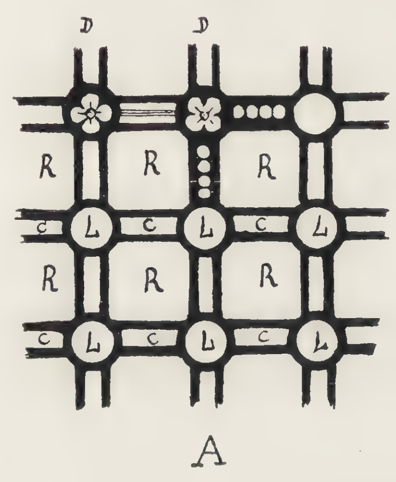
» une certaine distance, les apparences que nous » présentons ici. Ces apparences ont donc sur » le dessin une influence dont il faut tenir » compte, et dont les artistes verriers des XII^e^ » et XIII^e^ siècles se sont fort préoccupés. Ainsi » ont-ils employé le blanc et le jaune pour cer- » ner, rendre nettes les formes principales du » vitrail, et notamment pour faire autour des » verrières une marge de 2 ou 3 centimètres » de largeur, qui les détache des tableaux ou » meneaux de maçonnerie ; ainsi ont-ils pro- » cédé autour des panneaux, des vitraux légen- » daires. S'ils peignent les traits de dessin et » d'ombres sur un bleu, ils ont le soin de les » tenir plus larges et plus fermes que sur un » rouge, et surtout que sur un jaune ou un » blanc. D'ailleurs ils se servent des influences » des tons les uns sur les autres, pour neutra- » liser les effets du rayonnement trop puissants. » Sur les filets blancs, ils peindront des perles » ou un filet noir droit ou trembloté ! Pour » les vêtements des figures, ils se garderont » d'employer les qualités du bleu limpide des » fonds, qui, par son rayonnement, fait dispa- » raître les traits que l'on appose dessus ; ils » emploieront des bleus gris, des bleus tur- » quoise ou verdâtres. Le plus ou moins de fer- » meté à donner aux hachures peintes produi- » sant les ombres, n'étant pas indiqué sur le » carton ; si, comme nous l'avons expliqué plus » haut, le maître faisait couper le verre sur un » trait avant l'indication de ces hachures, les » verres étant coupés et assemblés sur le châssis » à peindre opposé à la lumière du jour, le » peintre forçait ou diminuait le modelé en » raison de la qualité plus ou moins rayonnante » de chaque pièce. » (VIOLLET-LE-DUC. *Dict. d'archit.*, t. IX, p. 404.)

L'application de ces principes se trouve indiquée dans la figure suivante (fig. 3).

« Les traits noirs indiquent les plombs » (voyez en *A*). Les compartiments *R* sont » rouges, les compartiments *L* sont bleus, et » les filets *C* blancs. Voici l'effet qui se pro- » duira à une distance de 20 mètres environ » (voyez en *B*). Les compartiments circulaires » *l*, bleus, rayonneront jusqu'à la circonférence » ponctuée, et le rouge ne restera franc que » dans les milieux de chacun des comparti- » ments *r*. Il résultera de ceci : que toutes les » surfaces *o* seront rouges glacées de bleu, » c'est-à-dire violettes ; que les blancs isola- » teurs entre les tons, mais n'ayant pas de » rayonnement colorant, seront glacés légère- » ment en bleu en *v*, ainsi que les plombs eux- » mêmes ; que l'effet général de cette verrière » sera froid et violacé dans la plus grande » partie de sa surface, avec des taches *r* rouges, » criardes si vous n'êtes pas trop éloigné de la » verrière, sombres si vous êtes séparé d'elle » par une grande distance. Mais si (voyez en *A*) » nous diminuons le champ des disques bleus » *L* par de la peinture noire, ainsi qu'on le » voit en *D*, nous neutralisons en partie l'effet » de rayonnement de ces disques. Si à la place » des filets blancs *C*, nous mettons des filets » blanc jaunâtre ou blanc verdâtre, et si nous » traçons sur ces filets des lignes ou des perlés » comme il est marqué dans la partie supérieure » de la fig. *A*, alors nous obtenons un effet » beaucoup meilleur. Les bleus, ainsi puissam- » ment entourés de dessins noirs et redessinés » en noir intérieurement, perdent de leur » faculté rayonnante. Les rouges sont beaucoup » moins violacés par leur voisinage. Les tons » jaunâtres ou blanc verdâtre des filets acquiè- » rent de la finesse par le glacis bleu qui, mor- » dant sur chacune de leurs extrémités, laiss

» entre ces extrémités une partie chaude qui » s'allie avec le rouge, surtout si nous avons eu » le soin d'augmenter la valeur des plombs par » ces perlés ou par de simples traits intérieurs.

» Admettons, au contraire, que les carrés *R* » (voyez en *A*), soient bleus et les disques *L* » rouges. A distance, le rayonnement puissant » de ces grandes surfaces bleues, relativement » aux taches rouges, sera tel que ces taches » rouges paraîtront noires ou violet sombre, et » qu'on ne pourra soupçonner la présence de » rouge Les filets blancs paraîtront gris sale, » ou verts, s'ils sont jaunes, ou vert azuré, s'ils » sont blanc verdâtre. L'effet sera mauvais, » sans oppositions. Le rayonnement du bleu » affadissant et salissant les autres tons, ceux- » ci n'auront plus la puissance de donner au » bleu sa finesse et sa transparence. La colora- » tion générale sera froide, laqueuse, d'une » tonalité fausse; car, dans les vitraux, plus » encore que dans la peinture, chaque ton » n'acquiert une valeur que par l'opposition » d'un autre ton. Un bleu clair près d'un vert » jaune devient turquoise; ce même bleu près » d'un rouge, est azuré. Un rouge près d'un » jaune paille a un aspect orangé, tandis qu'il » sera violacé près d'un bleu.» (Viollet-le-Duc, *Dict. d'archit.*, t. IX, p. 379.)



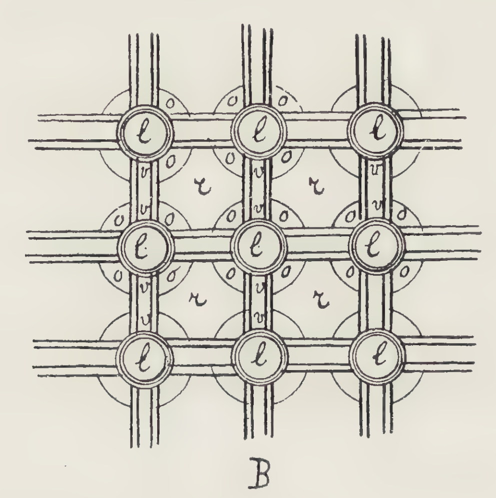


FIG. 3 (D'APRÈS VIOLLET-LE-DUC)

Un peu plus loin nous trouverons des indications très intéressantes sur les couleurs employées dans les vitraux du moyen âge.

« Après avoir étudié nos plus belles ver- » rières françaises, on pourrait établir qu'au » point de vue de l'harmonie des tons, la pre- » mière condition pour un artiste verrier est » de savoir *régler le bleu*. Le bleu est la lumière » dans les vitraux, et la lumière n'a de » valeur que par les oppositions. Mais c'est » aussi cette couleur lumineuse qui donne à » tous les tons une valeur. Composez une ver- » rière dans laquelle il n'entrerait pas de bleu, » vous n'aurez qu'une surface blafarde ou crue, » que l'œil cherchera à éviter ; répandez quel- » ques touches bleues au milieu de tous ces » tons, vous aurez immédiatement des effets » piquants, sinon une harmonie savamment » conçue. Aussi la composition des verres bleus » a t-elle singulièrement préoccupé les verriers » des XII[e] et XIII[e] siècles. S'il n'y a qu'un rouge, » que deux jaunes, que deux ou trois pourpres » et deux ou trois verts, au plus, il y a des » nuances infinies de bleu, depuis le bleu clair » gris de lin jusqu'au bleu foncé violacé, et » depuis le bleu glauque et le bleu turquoise » jusqu'au bleu saphir verdissant ; or, ces » bleus sont posés avec une très délicate obser-

» vation des effets qu'ils doivent produire sur » les autres tons et que les autres tons doivent » produire sur eux. Il y a, par exemple, des » harmonies très heureuses produites avec des » tons bleus glauques et des rouges (le rouge » comme fond, bien entendu), avec ces mêmes » bleus et des bleus indigo avec des verts » d'émeraude. L'association du vert et du bleu, » si périlleuse, donne à ces artistes coloristes » des tonalités d'une finesse extraordinaire, et » dont on ne peut trouver d'exemples que » dans certains émaux persans et dans les fleurs » de nos champs. Tout le monde a pu reposer » ses regards sur l'harmonie si douce de la fleur » du lin sur la verdure. Mais, de même que la » nature a mis toujours des verts assortis à » chaque coloration de fleur, de même ont fait » ces artistes, et peut-être s'inspiraient-ils de » ces modèles. Toujours est-il que, dans les » grands vitraux ou dans les vitraux à sujets » légendaires des XII^e et XIII^e siècles, jamais le » regard n'est heurté par ces taches qui appa- » raissent dans les verrières des époques posté- » rieures. L'harmonie n'est jamais dérangée » par une touche mise mal à propos; tout se » tient, se lie, comme dans les beaux tapis » d'Orient.

» Il y a évidemment, pour chaque composi- » tion, pour chaque vitrail une tonalité admise » par le compositeur; on pourrait presque dire » qu'il y a des verrières en ton mineur, des » verrières en ton majeur. Cela est sensible » dans les édifices où il existe un grand nom- » bre de ces verrières, comme les cathédrales » de Sens, de Bourges, du Mans, de Chartres, » de Tours, de Troyes, d'Auxerre.

» Jamais, cependant, ces verrières anciennes » n'affectent ces colorations rousses, revêtues » d'un glacis ambré, que l'on a donné parfois » à certains vitraux du XVI^e siècle, que nos » verriers modernes prennent pour une colo- » ration chaude, mais qui a le grand inconvé- » nient de manquer de lumière et de donner » aux intérieurs un ton faux, sans air et sans » profondeur, si bien que dans un vaisseau » tamisant cette coloration de lampe, il semble » qu'on étouffe et que tous les objets se rap- » prochent de l'œil.

» C'est en partie au judicieux emploi des » bleus dans leurs vitraux, que les artistes des » XII^e et XIII^e siècles doivent de donner aux » vaisseaux vitrés une profondeur et une » atmosphère nacrées, qui les font paraître » plus élevés et plus vastes qu'ils ne le sont » réellement. Le bleu est donc la base de la » coloration des vitraux; mais c'en est aussi » l'écueil, écueil sur lequel les artistes du XIII^e » siècle ont parfois échoué, en donnant à quel- » ques-unes de leurs verrières une tonalité » violette désagréable ou une tonalité froide à » l'excès, qui affecte le sens de la vue comme » un acide affecte le palais. » (VIOLLET-LE-DUC, *Dict. d'archit.*, t. IX, p. 398.)

(A suivre.) JOS. OSTERRATH.

VOCABULAIRE DES TERMES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

Croix, f.

Flamand : *Kruis.* — Allemand : *Kreuz.* — Anglais : *Cross.*

« Ce mot, chez les anciens, signifiait toute » espèce de supplice, soit que ce fût un arbre » ou un simple pieu auquel on attachait ou » clouait le criminel.

» On est convenu, en général, d'appeler » *croix* une longue poutre, traversée à la partie » la plus élevée par un bois beaucoup plus » court, pour y fixer les bras du patient, tandis » que son corps est appliqué sur la poutre; tel » est l'instrument du supplice que les Juifs ont » fait souffrir au Fils de Dieu et qui est devenu » le signe révéré du Christianisme. »

(Dictionnaire des Beaux-Arts, par A.-L. MILLIN. — Tome I, page 388. Paris, 1806).

« *Croix* se dit de toutes les représentations » de la croix de Jésus Christ. »

(Nouveau Dictionnaire de la langue française, par J.-CH. LAVAUX. — Tome I, page 495. — Paris, 1820).

Il ne faut pas confondre la croix avec le *crucifix :*

« Le crucifix est la figure ou la représenta- » tion de Jésus-Christ sur la croix. »

(Nouveau Dictionnaire cité ci-dessus).

Abstraction faite des ornements dont on a décoré la croix, celle-ci a revêtu diverses formes *fondamentales,* à savoir :

a) La CROIX LATINE ; *b)* la CROIX GRECQUE ; *c)* la CROIX EN T ; *d)* la CROIX DE SAINT-ANDRÉ.

Les deux premières sont désignées en langue latine par la dénomination de *crux immissa ;* la troisième, par celle de *crux commissa* ou *patibulata ;* la quatrième par celle de *crux decussata.*

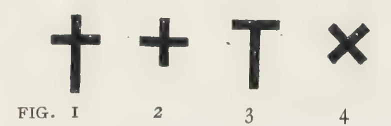


FIG. 1 2 3 4

CROIX LATINE.

La croix latine est une croix à quatre branches normales l'une à l'autre, dont l'une des branches est plus longue que les autres, lesquelles sont généralement égales entre elles (fig. 1).

CROIX GRECQUE.

La croix grecque diffère de la croix latine en ce que les quatre branches sont égales (fig. 2).

CROIX EN T.

Cette croix appelée aussi CROIX EN POTENCE et CROIX DE SAINT-ANTOINE, n'a que trois branches normales l'une à l'autre, dont l'une des branches est plus longue que les autres, lesquelles sont égales entre elles ; elle a comme l'indique son nom, la forme d'un T ou d'une potence double (fig. 3).

CROIX DE SAINT-ANDRÉ

Cette croix a quatre branches qui forment un X (fig. 4).

Les croix utilisées dans les cérémonies du culte et celles qui ont une destination ou une signification religieuse sont assez nombreuses ; nous donnons ci-après les principales espèces de ces croix :

CROIX DE PASSION.

La croix de passion est la représentation de la croix, considérée comme l'instrument du supplice de Jésus-Christ.

Ainsi que le dit l'abbé BOURASSÉ *(Archéologie chrétienne* — 9e édition, page 325. — Tours) « la croix de passion conserve ses formes lourdes et pesantes ; c'est un véritable gibet ».

CROIX DE JUBILÉ OU DE MISSION.

Comme l'indique son nom, cette croix est plantée lors d'un jubilé ou d'une mission ; c'est en réalité une *croix de passion* (voir ce mot), accompagnée des instruments de la passion tels que la lance, l'éponge, les verges, la couronne d'épines, etc. ; on y appose également des inscriptions rappelant les quatre fins dernières.

CROIX D'AUTEL.

C'est la croix placée sur l'autel.

D'après REUSENS *(Éléments d'archéologie chrétienne),* ce n'est que vers la fin de l'époque romane que l'on commença à employer les croix d'autel ; jusqu'au XVe siècle ces croix étaient mobiles sur un support et servaient aussi de *croix de procession* (voir ce mot) ; plus tard les croix d'autel servirent uniquement pour la décoration de l'autel et on les fixa sur leur pied.

CROIX DE PROCESSION OU CROIX PROCESSIONNELLE.

La croix d'autel servit primitivement de croix de procession : il suffisait de l'enlever de

son support et de l'attacher à une longue hampe; on la portait dans les cortèges religieux.

A dater du XV^{e} siècle on utilisa des croix spécialement affectées aux processions et à d'autres cérémonies religieuses.

Croix triomphale.

La croix triomphale est suspendue à l'arc triomphal d'une église, c'est-à-dire à l'arc du transept qui s'ouvre sur le chœur; elle était parfois plantée sur le jubé ou sur la clôture qui séparait le chœur du transept.

Elle porte fréquemment l'image du Sauveur et est accompagnée dans bien des cas des figures de la sainte Vierge et de saint Jean.

Divers auteurs l'appellent, improprement selon nous, *croix de résurrection* (voir ce mot).

Croix de résurrection ou croix pascale.

La croix de résurrection est une croix avec très longue hampe, généralement ornée d'une bannière ou d'une flamme.

Le Christ ressuscitant ou descendant aux enfers et l'agneau pascal sont représentés portant cette croix.

Croix de consécration.

Les croix de consécration, au nombre de douze, sont le plus souvent des croix en peinture ; elles servent, conformément aux coutumes liturgiques, lors des cérémonies de la dédicace d'une église.

Des exemples anciens figurent encore sur certains piliers de l'église collégiale des Saints-Michel et Gudule, à Bruxelles.

Croix de bénédiction.

Cette croix est portée en main par les évêques et sert à donner la bénédiction.

Croix pectorale.

La croix pectorale est portée sur la poitrine par les évêques comme marque de leur dignité; c'est souvent une

Croix-reliquaire

qui n'est autre qu'un reliquaire en forme de croix.

Croix d'amortissement.

Cette croix en pierre ou en métal remplace fréquemment les fleurons ou d'autres amortissements de pignons, de pinacles ou de divers motifs d'architecture.

La croix qui surmonte le clocher d'une église porte généralement l'image du coq, symbole de la vigilance.

Croix absidale.

C'est la croix qui se dresse à l'extrémité du crêtage du chœur, donc à la rencontre des pans de croupe de l'abside.

Croix de chemin.

Les croix de chemin servent parfois à remémorer le souvenir d'un événement tragique et dans ce cas elles sont en quelque sorte des *croix funéraires* (voir ce mot) ; d'autres fois elles sont plantées ou érigées par des riverains ou des propriétaires d'un chemin dans le but notamment de provoquer les sentiments de piété chez les passants.

Croix de cimetière.

Tout le monde connaît la croix qui se dresse au milieu du champ de repos ; elle domine les *croix funéraires* (voir ce mot) qui sont plantées sur les tombes.

Croix funéraire.

La croix funéraire nous rappelle ces mots si consolants pour toute âme chrétienne :

O Croix sainte, sous ton ombre je repose et j'espère !

Ainsi que nous le disions ci-dessus, la croix funéraire se plante sur les sépultures chrétiennes.

Nous ne pouvons, sans dépasser le cadre de notre vocabulaire, énumérer toutes les variétés de croix imaginées par les décorateurs ; nous nous bornerons à donner les principales figures de l'espèce employées en *héraldique*, en faisant remarquer que la croix a fait son apparition sur les blasons à l'occasion des croisades.

Les plus caractéristiques de ces CROIX dites HÉRALDIQUES sont les suivantes :

1° CROIX AIGUISÉE.

Cette croix a des branches qui finissent en pointes ou des branches à extrémités amincies (fig. 5).

FIG. 5.

2° CROIX AJOURÉE = CROIX VIDÉE.

Croix qui laisse passer le champ de l'écu.

3° CROIX ALAISÉE.

Croix placée au centre d'un écu, mais dont les branches ne touchent pas les bords de celui-ci (fig. 6).

4° CROIX ANCRÉE.

Croix dont les extrémités se recourbent en forme d'ancres de vaisseau (fig. 7).

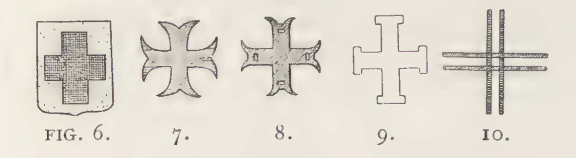


FIG. 6. 7. 8. 9. 10.

5° CROIX ANILLÉE = CROIX NELLÉE = CROIX NELLE = CROIX NILLE = CROIX NIGLE.

Cette croix a beaucoup d'analogie avec la *croix ancrée* (voir ci-dessus); ses extrémités ont la forme d'ailes de moulin et sont parfois ajourées (fig. 8).

6° CROIX ANSÉE
= CROIX POTENCÉE = CROIX DE JÉRUSALEM.

Croix avec branches en forme de T ou de double potence (fig. 9).

7° CROIX BASTONNÉE = CROIX CLAVELÉE.

Cette croix est formée de bâtons entrecroisés, laissant passer le champ de l'écu (fig. 10).

8° CROIX BOURDONNÉE.

Les extrémités des branches de cette croix ont la forme de bourdons de pèlerins.

9° CROIX CABLÉE.

Croix composée au moyen de câbles ou de cordes.

10° CROIX CANTONNÉE.

Croix placée au centre de l'écu, dont les branches touchent les bords de celui-ci (fig. 17).

On appelle aussi croix cantonnée la croix qui porte dans le champ, entre les bras, des objets divers.

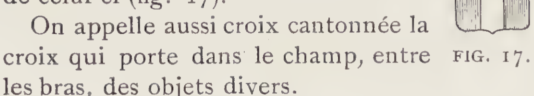


FIG. 17.

11° CROIX CERCELÉE.

Dans cette croix les extrémités des branches sont divisées en leur milieu et recourbées en crosses adossées (fig. 11).

FIG. 11.

12° CROIX CHARGÉE.

Croix sur laquelle se dessinent des figures héraldiques (fig. 12).

13° CROIX CLAVELÉE.

Voir *croix bastonnée*.

FIG. 12. 13.

14° CROIX CLÉCHÉE.

Croix *ajourée* (voir ce mot) avec des extrémités évasées garnies de trois perles (fig. 13).

15° CROIX CRÉNELÉE.

Croix bordée de crénelures.

16° CROIX CROISÉE.

Voir *croix recroisettée*.

17° CROIX DE FLORENCE.

Voir *croix florencée*.

18° CROIX DE JÉRUSALEM.

Voir *croix ansée*.

19° CROIX DE LORRAINE
= CROIX PATRIARCALE = CROIX DOUBLE.

Cette croix fût adoptée par René II, après la bataille de Nancy ; elle consiste en une croix simple surmontée d'une seconde traverse, plus petite que la première. Cette petite traverse

rappelle l'écriteau de la scène du crucifiement (fig. 14).

20° Croix de Malte.

Croix qui comporte des branches égales, évasées au sommet et limitées par les côtés du carré dans lequel la croix peut être inscrite.

Elle fût adoptée par les chevaliers de Malte (fig. 15).

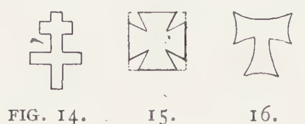


FIG. 14. 15. 16.

21° Croix denchée = croix dentelée = croix endenchée = croix endentée.

Le contour de cette croix porte des dents de scie fortes et droites (comparez *croix engrêlée*).

22° Croix dentelée.

Voir *croix denchée*.

23° Croix de Saint-André = croix en sautoir = sautoir.

Nous connaissons déjà cette forme de croix (voir fig. 4).

24° Croix de Saint-Antoine = croix en tau.

Croix en forme de potence double (fig. 16).

25° Croix de Saint-Lazare.

Voir *croix fleuronnée*.

26° Croix de Savoie = croix simple.

C'est la croix ordinaire droite et sans ornementation (fig. 17).

27° Croix double.

Voir *croix de Lorraine*.

28° Croix échiquetée.

Croix chargée (voir ce mot) de cases disposées en échiquier

29° Croix écotée.

Croix formée de branches d'arbre dont les rameaux sont enlevés (fig. 18).

30° Croix endenchée.

Voir *croix denchée*.

31° Croix endentée.

Voir *croix denchée*.

32° Croix engrêlée.

Il ne faut pas confondre cette croix avec la *croix denchée ;* les dents qui la bordent sont très nombreuses, aiguës et évidées.

33° Croix en sautoir.

Voir *croix de Saint-André*.

34° Croix en tau.

Voir *croix de Saint-Antoine*.

35° Croix feuillée.

Croix chargée de fleurs ou de feuillages.

FIG. 18 19 20 21

36° Croix fichée.

La croix fichée comporte habituellement la forme d'une *croix latine* mais le pied est effilé.

La partie supérieure peut du reste affecter des formes variées (fig. 19).

37° Croix fleurdelysée.

Croix florencée (voir ce mot) dont les fleurs de lys sont ornées de boutons ou de rinceaux.

38° Croix fleuronnée = croix trèflée = croix de Saint-Lazare.

Les extrémités de cette croix se terminent en forme de trèfles (fig. 20).

39° Croix florencée = croix de Florence.

Les branches de cette croix se terminent en forme de fleur de lys stylisée (fig. 21).

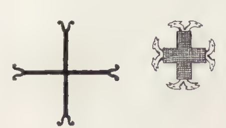
40° Croix fourchetée.

Croix avec des extrémités découpées en supports de mousquets (fourchettes) (fig. 22).

41° Croix frettée.

Croix bordée de frettes.

42° Croix gemmée.



Croix ornée de pierres précieuses.

43° Croix givrée.

FIG. 22. 23. Voir *croix gringolée.*

44° Croix gringolée = croix givrée.

Croix dont les branches portent à leurs bouts des têtes de serpents ou de reptiles adossées (fig. 23).

45° Croix losangée.

Cette croix est *chargée* (voir ce mot) de cases disposées en losanges.

46° Croix nelle.

Voir *croix anillée.*

47° Croix nellée.

Voir *croix anillée.*

48° Croix nigle.

Voir *croix anillée.*

49° Croix nille.

Voir *croix anillée.*

50° Croix ondée.

Croix ornée d'ondes, ou dont les branches sont contournées en forme d'ondes.

51° Croix papale
= croix recroisée = croix triple.

Croix à trois traverses, lesquelles vont en diminuant vers le sommet (fig. 24).

FIG. 24.

52° Croix patriarcale.

Voir *croix de Lorraine.*

53° Croix pattée.

Croix dont les extrémités sont évasées (fig. 25).

FIG. 25.

54° Croix perronnée.

Croix reposant sur un perron ou sur des gradins (fig. 26).

55° Croix pommetée.

Croix ordinaire portant à chacune des extrémités une petite sphère (fig. 27).

56° Croix potencée.

Voir *croix ansée.*

57° Croix recercelée.

D'après Adeline — *Lexique des termes d'art* — « la croix recercelée est celle qui est bordée » d'un filet d'un émail ou d'une couleur diffé- » rant de celui ou de celle de la croix, ce filet » contournant la croix dans toutes ses parties, » mais étant placé à une petite distance du » bord extérieur ».

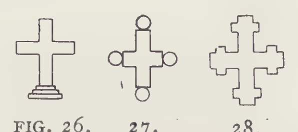


FIG. 26. 27. 28.

58° Croix recroisée.

Voir *croix papale.*

59° Croix recroisettée = croix croisée.

Croix dont chaque branche est traversée par un croisillon (fig. 28).

60° Croix simple.

Voir *croix de Savoie.*

61° Croix trèflée.

Voir *croix fleuronnée.*

62° Croix triple.

Voir *croix papale.*

63° Croix vidée.

Voir *croix ajourée.*

Nous saurons gré à nos lecteurs de vouloir bien nous signaler les omissions qui auraient été faites dans la liste ci-dessus.

A. v. H.

TRAVAUX DU JOUR.

Meubles

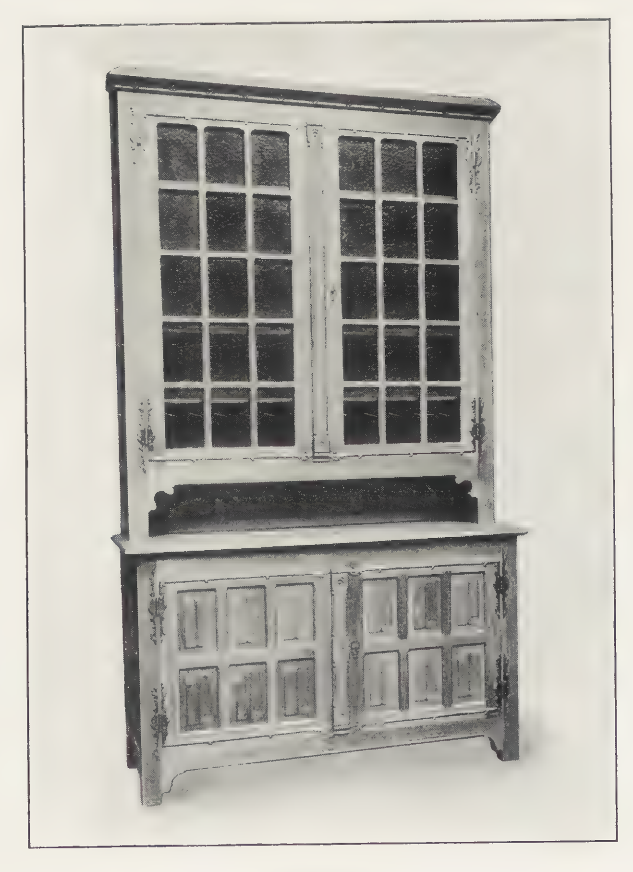
LES deux meubles que nous publions aujourd'hui sont l'œuvre des élèves de l'École Saint-Luc de Tournai.

Sans être d'un mérite exceptionnel, ces meubles offrent de l'intérêt par leur ordonnance simple, logique et parfaitement appropriée à l'usage. Cette qualité est suffisamment rare de nos jours pour valoir de justes éloges aux œuvres qui la possèdent.

On se préoccupe beaucoup, en effet, de donner aux meubles un cachet d'art, mais de ce souci résulte trop souvent une recherche outrée de formes plus fantaisistes que rationnelles.

La bibliothèque ci-contre n'encourt certes pas ce reproche ; simplement construite, bien agencée, avec ce soin du détail qui embellit sans détruire l'effet d'ensemble, ce meuble est sérieux, pratique, de bon goût et incontestablement moderne.

Procédant du même esprit, *le buffet* est pourtant moins caractéristique, et, n'était le



BUFFET.

BIBLIOTHÈQUE.

ATELIER DES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE SAINT-LUC DE TOURNAI.

détail très soigné et bien compris, son aspect différerait peu de celui du meuble de fabrication courante, mais c'est encore un mérite, il est vrai, d'avoir su sacrifier aux exigences de nos aménagements modernes en évitant la banalité, car voici somme toute des meubles usuels, tels que le comporte l'habitation bourgeoise et ainsi s'explique le peu d'ornementation qu'ils ont reçu. Remarquons toutefois comme cette ornementation est bien en place et comme elle est judicieusement et rationnellement comprise. On conviendra que ce n'est pas là le moindre mérite de ces travaux, si l'on veut se mettre en peine de comparer leur décoration avec les procédés généralement usités en pareil cas.

On ne trouve ici ni frontons, ni colonnes, ni d'autres motifs empruntés à l'un ou l'autre ordre d'architecture, superfétations collées, sans fonction pour l'usage du meuble ni pour sa construction, destructives de ses lignes et de son unité, rarement supportables au bon goût et en définitive difficiles ou impossibles à entretenir. Au surplus, que ces surcharges sont coûteuses !

Ce qui donne à ces meubles leur air de riche simplicité, c'est que la décoration y tient aux membres même de la construction : voyez les pentures, menottes et entrées de serrures que le feronnier a enveloppées de délicatesse ; la sculpture taillée à même le bois dans les pièces convenables ; la décoration plus ou moins riche des panneaux (à remarquer l'originalité des panneaux de la bibliothèque).

L'art et le métier se trouvent parfaitement unis dans ces modestes meubles. Voilà pourquoi ils plaisent et continueront à plaire.

J. P.

ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

LA DISTRIBUTION SOLENNELLE DES PRIX a été faite aux élèves de l'École Saint-Luc, à Liége, le dimanche 20 novembre 1902, à 4 heures, au Cercle Saint-Ambroise, rue de Pitteurs.

Cette belle cérémonie était présidée par S. G. Mgr l'Évêque.

Les rapports d'usage ont mentionné la prospérité de l'œuvre — 365 élèves — le succès des études et de l'exposition annuelle, les travaux de la vaillante section d'étude Saint-Luc et Saint-Lambert. Ils exprimaient le nécessité et l'espoir d'un prochain agrandissement.

M. Jos. Demarteau, rédacteur en chef de la *Gazette de Liége*, a prononcé ensuite un remarquable discours que nous aurons l'honneur de publier.

INTÉRESSANTE lettre rectificative adressée à *l'Avenir du Luxembourg* par un virtonnais dont les observations présentées au cours de l'enquête sur la petite bourgeoisie ont été ma rendues par deux journaux de la capitale :

« En signalant l'absence complète d'enseignement professionnel dans le pays de Virton, j'ai parlé uniquement des petites industries bourgeoises à domicile, spécialement des industries relatives au bâtiment et à l'ameublement : charpenterie, menuiserie, ferronnerie, vannerie, taille des pierres, etc.

» Après M. le docteur Jacques, j'ai rendu hommage aux écoles, récemment fondées, de Neufchâteau et de Pierrard, tout en faisant remarquer que cette dernière institution avait pour but principal la formation de contre-maîtres pour la grande industrie, la métallurgie et les industries mécaniques.

» Loin de préconiser l'enseignement professionnel et artistique de l'État, je l'ai, au contraire, critiqué comme trop pédagogique, trop général et comme ne tenant pas assez compte des nécessités, des ressources et des goûts locaux. Pour parler de goût, ce qui fait le prin-

cipal mérite des produits de nos petites industries nationales d'art appliqué, c'est ce cachet traditionnel et original, ce cachet de terroir que la pédagogie tend à leur enlever et que nos nationaux ont intérêt, au contraire, à conserver et à accentuer.

» J'ai dit que les métiers gagneraient à être enseignés par de vrais professionnels, voire même par des maçons, par des forgerons illettrés, l'enseignement théorique étant moins bien compris que l'enseignement sur le tas et à l'atelier.

» Si le Gouvernement intervient, j'estime qu'il doit le faire par voie d'encouragements et de subsides accordés à l'initiative provinciale, communale et surtout privée, en évitant de s'immiscer trop directement dans les programmes, la qualité d'un programme se jugeant surtout à ses résultats.

» Le très aimable président de l'enquête, M. Henri Delvaux, m'ayant demandé si un enseignement ambulant pouvait avoir de bons effets, j'ai répondu, avec les réserves qui précèdent, que cette innovation pouvait être examinée; mais je me suis abstenu de mettre en avant un système trop absolu, le but de ma déposition étant simplement de signaler l'état d'infériorité dans lequel est resté le Luxembourg vis-à-vis des autres parties de la Belgique. Tributaires des écoles et des ateliers flamands, les architectes wallons sont bien en situation pour constater cette infériorité et pour la déplorer.

» On m'annonçait hier que l'école de Pierrard allait entrer dans la voie d'un enseignement artistique sérieux, appliqué aux petits métiers du bâtiment. On doit se réjouir de voir les Aumôniers du travail compléter leur œuvre et reprendre l'enseignement inauguré il y a quelque quinze ans, à Virton, par un français, M. Woitrin, dont il m'a été donné d'apprécier un jour le talent et la méthode. Si Virton a conservé jusqu'aujourd'hui quelques artisans de goût et de réelle valeur, c'est à l'enseignement de M. Woitrin qu'on le doit, enseignement incompris et lamentablement abandonné, dont M. le Directeur de St-Joseph à recueilli pieusement les intéressantes épaves pour les faire servir à l'enseignement de ses élèves.

» Je ne sais si Monsieur l'État y aurait jamais songé..... »

La manifestation Rombaut.

Le samedi, 27 décembre dernier, a eu lieu dans la grande salle des fêtes du Palais des Académies, à Bruxelles, la manifestation générale de gratitude pour les immenses services rendus aux classes laborieuses par M. Eugène Rombaut, inspecteur général de l'industrie et de l'enseignement industriel et professionnel, et à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de son entrée en fonctions.

Organisée sur l'initiative de quelques personnalités de l'enseignement industriel et professionnel de l'agglomération bruxelloise et par un comité composé de vingt-neuf membres, directeurs ou délégués d'écoles professionnelles, ayant à sa tête M. Defontaine, directeur de l'école industrielle de Bruxelles, et comme secrétaire-trésorier M. Verburgh, bibliothécaire et secrétaire à la même école, cette manifestation devait réussir. Elle a été, disons-le déjà, ce qu'elle promettait d'être, simple et grandiose, pleine de cordialité et d'entrain. L'enthousiasme qu'avaient provoqué les premiers appels a persisté jusqu'à la fin.

Dans l'assistance, très nombreuse, composée de directrices et de directeurs, d'institutrices et d'instituteurs, civils et religieux, de toutes les écoles spéciales du pays, privées ou officielles, représentant toutes les opinions politiques, on sentait régner une atmosphère sereine de sentiments communs, unanimement symphatiques, pour celui que l'on venait fêter.

Aux premiers rangs, des enfants, des jeunes filles, en toilettes claires, délégués par les écoles. Au bureau, M. Defontaine, président du comité organisateur ayant à ses côtés M. Francotte, ministre de l'industrie et du travail, M. Léon De Bruyn, ancien ministre, MM. Delvaux, Carton de Wiart, Mourlon, Janssen, Stevens, directeur de l'enseignement

industriel et professionnel, Wauters, inspecteur de l'enseignement, et de nombreux délégués des administrations provinciales et communales.

Plusieurs notabilités s'étaient fait excuser, notamment le collège échevinal de Bruxelles, et Son Éminence le cardinal-archevêque de Malines. Ce dernier, par un télégramme aimable, délégua M. le chanoine Moemans, pour le représenter.

Dans un discours très applaudi, M. Defontaine a fait l'éloge du héros de la fête. Il a rappelé sa carrière féconde, son rôle laborieux de vingt-cinq années. Il l'a montré comme ayant été la cheville ouvrière de l'enseignement professionnel en Belgique : Cet enseignement comprend aujourd'hui 553 écoles et 50,000 élèves environ, alors qu'en 1884 il n'y en avait que 35 pour 10,000 élèves. Il estime que ces chiffres prouvent à l'évidence combien grande a dû être et doit être encore l'activité du fonctionnaire d'élite qui a obtenu d'aussi merveilleux et encourageants résultats. En termes heureux, soulignés d'unanimes bravos, il prie M. Rombaut d'accepter, en souvenir de cette mémorable journée, deux albums, don des écoles professionnelles, industrielles et ménagères, et deux torchères en argent, don du corps professoral (1).

Ensuite, M. Francotte, avec la cordialité dont il a le secret, a exprimé sa satisfaction de se trouver à pareille fête et de s'associer, au nom du gouvernement, à l'hommage flatteur que l'on vient de rendre aux mérites nombreux du fonctionnaire actif, capable et dévoué. Il souligna quelques passages heureux du discours de M. Defontaine et joignit aux témoignages de sympathie ses félicitations personnelles et ses vœux.

M. Rombaut, visiblement ému, a remercié. Il a dit combien sa tâche a été facilitée par l'attention, l'empressement que lui ont apporté les autorités avec lesquelles ses fonctions l'ont mis en rapport. Il a rappelé les encouragements, le concours précieux, l'aide efficace que lui ont donnés le ministre d'alors, M. Léon De Bruyn, et Son Éminence Mgr Goossens, archevêque de Malines. Et par un excès de modestie fort louable, il a reporté sur tous ses nombreux collaborateurs et sur le corps enseignant tout entier, les brillants succès obtenus. Il a attribué aussi et pour une bonne part, le rapide et si grand développement des écoles soumises à son inspection à deux autres causes : d'abord l'idée heureuse et opportune de multiplier les écoles professionnelles, industrielles et ménagères venant au moment propice où le peuple désirait voir ses travailleurs se perfectionner dans l'exercice de leur métier, et ses ménagères acquérir des qualités indispensables à son bien-être. Car, c'est une justice à rendre à notre peuple, dès qu'une idée lui apparaît bonne et profitable, il s'y attache et met tout en œuvre pour son triomphe. C'est ensuite la diversité des programmes de ces écoles. Plutôt que de les enserrer en des moules uniformes, on a préféré les voir s'élaborer en toute liberté, s'adapter spécialement aux milieux si différents où ils devaient servir. Cette liberté dans la conception des programmes, à laquelle M. Rombaut tient tout particulièrement, est une des causes premières du magnifique développement des écoles professionnelles.

A certains moments, l'heureux jubilaire do-

(1) A la demande du comité organisateur, les 553 écoles professionnelles ont orné chacune un feuillet de 0.35 × 0.50 environ. Ces feuillets ont été reliés en deux albums, l'un ne comprenant que les écoles ménagères.

Les couvertures, en maroquin, de ces albums sont décorées d'ivoire et ornées d'argent. Elles sont l'œuvre de MM. Fernand Dubois et Hagens.

Il ne nous a pas été donné d'examiner ces albums, mais pour ce que nous en avons vu, nous croyons pouvoir dire que parmi les pages il s'en trouve de très bien comprises. Les unes sont traitées avec simplicité, les autres avec naïveté ; il en est de très originales et de très artistiques. L'ensemble rappelle bien que pour la conception de ces pages on a laissé toute liberté.

Les deux albums sont placés sur un pupitre double ou lutrin posé sur quatre pieds en bronze. Ce support et les torchères sont également l'œuvre de M. Fernand Dubois.

minait difficilement son émotion. Mais, de l'avis de tous, il n'a pas cessé de montrer la bonhomie, la fermeté qui lui sont familières. Aussi sa péroraison, dans laquelle il s'est associé toute sa famille, a-t-elle été couverte d'applaudissements enthousiastes.

Une jeune fille a lu encore une adresse au nom des élèves des écoles, des fleurs furent offertes à M^me^ et à M^lles^ Rombaut, et la fête se termina dans une dernière et chaleureuse ovation.

J. VANDAELE.

VARIA.

BIBLIOGRAPHIE. — *Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit*, par ERNST MUMMENHOFF. Édité à Leipzig, chez Eug. Diederichs, gr. in-8°. Prix : 4 marks.

L'intéressante collection des *Monographien zur deutschen Kulturgeschichte*, s'est enrichie d'un nouveau volume : *L'Histoire de l'Artisan allemand*.

Histoire très bien tracée, bourrée de détails et de documents typiques. Elle nous initie à la vie professionnelle et sociale des métiers dans les pays germaniques. Jusqu'à un certain point elle touche donc à leur histoire dans nos anciennes provinces, assez étroitement liées — outre leurs rapports politiques avec l'ancien empire germanique — de mœurs, de langue et de commerce avec les régions bas-allemandes. Rien d'étonnant si nous retrouvons parfois dans ce livre, parmi les extraits et les dessins qu'il renferme, une langue, des types, un art familiers.

C'est donc en grande partie aussi de nos anciens métiers que ce livre décrit l'histoire et qu'il fait passer sous les yeux la pittoresque et instructive iconographie ; car les 151 illustrations, dont plusieurs hors texte, que cet ouvrage renferme, étant autant de reproductions d'anciennes gravures ou miniatures, de manuscrits ou de documents, forment un album des plus originaux. La vie des métiers, ses transformations successives du XV^e^ au XVIII^e^ siècle, se déroulent entières à la vue de ces gravures, même indépendamment du texte. Beaucoup de ces anciennes estampes offrent encore l'intérêt de leur mérite artistique. L'art n'a point été étranger d'ailleurs à la composition de ce livre. Il ne faut pas, pour s'en convaincre, constater, en le feuilletant, l'élégante disposition de sa mise en page, il suffit de jeter un coup-d'œil sur sa couverture. Cette gravure sur bois, burinée par Robert Engels, est remarquablement décorative, et dans le frontispice — que nous reproduisons hors texte — le même artiste a su montrer plusieurs qualités qui n'échapperont pas à nos lecteurs.

A. C.

L'ART AU CONGRÈS DES CATHOLIQUES ALLEMANDS.—M. Enders, docteur, a prononcé au Congrès des catholiques allemands, un remarquable discours sur le Catholicisme et l'Art. Après avoir rappelé que l'Église fut, pendant des siècles, la nourricière (Nährerin) de l'art et des artistes, il établit qu'on ne peut nier son rôle dans la culture des arts. « Si on voulait méconnaître cette vérité, dit-il, les dômes et les cathédrales protesteraient ! »

Il parle ensuite des épouvantables aberrations de l'art moderne. « Nous entendons », dit-il encore, « les instituteurs libéraux eux-mêmes déclarer publiquement que, depuis une dizaine d'années, l'immoralité s'est répandue partout parmi la jeunesse. Les produits d'une fantaisie immorale se sont propagés au loin. Il faut l'attribuer, en général, aux publications tolérées sous le titre d'illustrations humoristiques ou d'art moderne. En arrière ! s'écrie l'orateur, vers les lois modernes de moralité ! En arrière ! vers l'ancien idéal, même dans l'art ! Voilà les pre-

GRAVÉ DANS LE BOIS PAR ROBERT ENGELS.

LES ARTISANS.

mières mesures à préconiser contre de telles publications L'immoralité et le vulgaire doivent rester étranger à l'art ! Noblesse et dignité ont toujours ennobli toute véritable œuvre artistique !»

LES QUELQUES BIJOUX exposés en décembre dernier au Cercle artistique, ne nous ont pas encore montré la vraie bonne bijouterie. En général, leur composition est médiocre, leurs lignes sont maladives. Dans la plupart, le sens pratique fait entièrement défaut. Entre autres : quelques broches dans lesquelles l'*algue* est interprétée d'une manière assurément malheureuse ; l'effet décoratif est manqué, car le dessin de ces bijoux est très embrouillé.

Une pièce intitulée *L'Extase* (!) porte une figurine qui donne plutôt l'impression d'une personne s'étirant après un bon repos.

Selon l'inscription d'une boucle de ceinture, *Imperia* s'exprime par une femme raide comme un piquet. La chevelure est traitée d'une façon... cocasse. On dirait un béret de mousse.

La plupart des autres pièces sont à l'avenant. Avec plaisir on distingue une broche *paon*, dont la structure est bonne et l'effet décoratif assez agréable.

En résumé, aucun bijou remarquable à cette exposition.

C. F.

NOS AMIS DE LIÉGE qui ont apporté au *Bulletin des Métiers d'Art* un concours précieux et dévoué dès son apparition, viennent de se constituer en comité régional de collaboration. Les membres de l'association des anciens élèves et de la section d'études de l'École Saint-Luc ont pris l'initiative de cette organisation. Ils se proposent de doubler leurs efforts en vue d'une collaboration plus active et afin de faciliter à notre revue la publication d'œuvres artistiques du pays de Liége.

On se propose en outre d'organiser des conférences publiques sur l'Art, pour contribuer à l'extension des connaissances artistiques, auxquelles s'intéresse de plus en plus l'élite de la société, et qui sont devenues indispensables aux ouvriers des métiers d'art.

UN LECTEUR LIÉGEOIS a l'obligeance de nous communiquer un article paru dans la *Meuse* du 15 novembre, sous la signature de Maurice des Ombiaux. Il vient trop à l'appui de notre CORRESPONDANCE BRUGEOISE du mois passé pour que nous ne reproduisions pas cet extrait :

« N'en déplaise à M. Maquet, je crois que c'est un peu à ce qu'il appelle, sans le définir, le style classique, qu'il faut attribuer la responsabilité de la laideur de nos villes d'hier. Celles d'aujourd'hui ont plus de pittoresque, grâce à ceux qui, dégoûtés de la monotonie des rues où toutes les maisons se ressemblent, sont retournés au moyen âge ou à la Renaissance, et encore plus à ceux qui ont cherché à créer des formes nouvelles.

» Je ne veux point revenir sur ce que M. Serrurier a très bien dit à ce sujet. Je sais aussi que bien des critiques formulées à l'égard de ces novateurs ne manquent pas de justesse, et je ne m'attarderai pas à les réfuter. Je me contente de comparer la rue d'aujourd'hui avec la rue d'il y a quelque vingt ans. Dans celle-ci, toutes les maisons sont à peu près les mêmes. Même disposition des portes et fenêtres, mêmes encadrements, même nombre d'étages, même ligne de toits, même couleur sur toutes les façades.

» Un ennui morne y règne. Dans l'autre, les matériaux apparents marient leurs couleurs, loggias et bretèques s'avancent par dessus les trottoirs, les toits se découpent d'une manière variée, l'œil amusé suit toutes les formes, toutes les lignes, tous les tons. Il y a peut-être dans quelques maisons de la bizarrerie et de l'étrangeté, des choses qui peuvent blesser le sens architectural, qu'importe si l'ensemble est harmonieux et charmant !

» A Bruxelles, la place et la rue Royale, la rue Ducale sont frappées d'une servitude : les façades construites par Guimard doivent être conservées. Rue Ducale, un hôtel a été démoli, mais il a fallu laisser debout une façade d'une navrante banalité. Comme M. Charles Buls le dit dans l'*Esthétique des villes*, celui qui est passé par là ne prêtera plus jamais attention à ces hôtels qui se ressemblent tous en leur médiocrité. C'est pourtant de l'architecture classique cela.

» Allons, au contraire, à la Grand'Place. Jamais on ne se lasse de contempler ces chefs-d'œuvre d'une fantaisie admirable, que, novateurs hardis, édifièrent les Guillaume De Bruyn, les Jean Cosyns, les Herbosch, les Van Delen, les Mombaerts, les Mercx. Ils font l'admiration du monde entier.

» Pour Bruxelles, c'est là qu'est la tradition. Style classique, allons donc ! Notre climat, nos mœurs et par conséquent nos monuments n'ont rien à voir avec la Grèce et l'Italie. Soyons de chez nous. Recréons notre autonomie architecturale. Bruges avait la sienne, elle y revient. Liége aussi possédait un style d'une élégance indiscutée. Elle y revient, timidement encore, mais elle y revient, comme Bruxelles. Nous sommes à une époque de recherches. Si elle contient des aberrations et des extravagances, combien elle est supérieure, néanmoins, à la période antérieure qui ne connut que l'ennui de l'uniformité. Une ville nouvelle s'élève à Bruxelles, autrement jolie que celle de 1830 à 1880. Les quartiers du Nord-Est, de l'avenue de Tervueren et des environs de l'avenue Louise attestent la renaissance de l'architecture dans notre capitale. S'il y a peu de maisons dont on puisse être entièrement satisfait, s'il y a des erreurs et des fantaisies quelquefois un peu folles, il faut admirer dans l'ensemble des œuvres ceux qui renovent chez nous la tradition, sans copier servilement leurs prédécesseurs. »

LES HONORAIRES DES ARCHITECTES. — Les architectes qui avaient nommé une commission chargée d'élaborer une nouvelle tarification de leurs honoraires viennent d'arrêter le projet suivant :

Les honoraires sont calculés à tant pour cent de la dépense faite ou à faire en prévision de la construction. Lorsque la dépense dépasse 20,000 francs, le taux est fixé à 5 p. c. pour les travaux ordinaires, tels que maisons à loyer, habitations bourgeoises, bâtiments d'exploitation agricole ou industrielle ; le taux est de 7 p. c. lorsque les travaux présentent un caractère exceptionnel amenant une quantité anormale de détails, tels que châteaux et hôtels luxueux, églises, maisons communales importantes, mobiliers ordinaires, etc. ; le taux est de 10 p. c. quand les travaux offrent un caractère éminemment artistique, tels que hôtels et châteaux princiers, musées, théâtres, cathédrales, arcs-de-triomphe, soit par les connaissances archéologiques approfondies qu'ils exigent, par exemple la restauration des monuments anciens, soit aussi par les recherches ou les études qu'ils nécessitent, tels que mobiliers artistiques, décorations intérieures ou extérieures, pierres tombales et chapelles funéraires, fontaines publiques ou monumentales. Quand la dépense sera inférieure à 20,000 francs, le pourcentage subira une augmentation respective de 3, de 5 ou de 6 dixièmes pour chaque mille francs au-dessous des vingt mille francs.

Les opérations de l'architecte chargé d'un travail d'ensemble comprennent les services intégrants, mais non les consultations, négociations pour achat ou vente de propriétés, transactions, recherches de servitudes, démarches auprès des administrations, des voisins, des locataires, contentieux, correspondances, levés de plans, rapports, expertises, visites, estimations de réparations locatives, comptes de mitoyenneté ou de surcharge, etc. Ces opérations seront rétribuées par vacations d'une demi-journée de quatre heures (15 francs au moins), d'une journée de sept heures (26 fr. 50

au moins) et, pour plus de deux journées, à raison de 22 fr. 50 au moins.

(Chronique des Travaux publics.)

BRAVO ! Voici de quoi réjouir les nombreux amis de la nature et du pittoresque :

M. le Directeur général de la *Société Nationale des Chemins de fer vicinaux,* estimant qu'il est de son devoir de s'associer, dans la mesure et dans le domaine de ses attributions, au mouvement favorable à la conservation des sites et des beautés naturelles de notre pays, vient d'exposer ses idées, à ce sujet, dans une circulaire adressée à son personnel compétent. Il invite ce dernier à donner aux bâtiments nouveaux un caractère esthétique en rapport avec l'aspect de la contrée où ils doivent être établis, et à ne point établir des tracés de lignes entraînant l'abatage des arbres qui bordent les routes et en font tout l'ornement.

Après avoir parfaitement motivé ces idées, la circulaire détermine des prescriptions de nature à en assurer la mise en pratique.

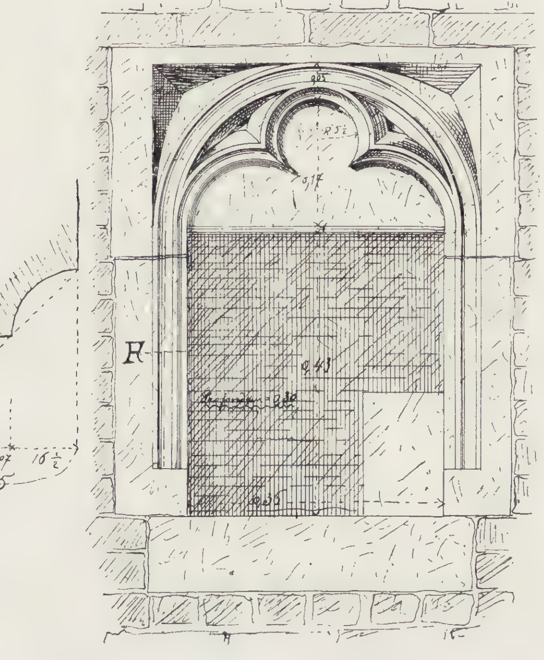
Tous les artistes applaudiront à cette mesure.

L'ANCIENNE MAISON DU SEIGNEUR *(Het huis des Heeren),* à Tirlemont.— On nous signale de cette ville :

Ayant appris par l'ancien propriétaire de cette maison, transformée aujourd'hui en magasin et moulins à cylindres, que l'on apercevait encore à cette construction les vestiges d'une chapelle, nous nous sommes rendu sur les lieux.

D'anciennes poutres en chêne, pourvues de leurs semelles reposant sur des consoles moulurées, soutiennent encore des fragments d'anciens plafonds et, dans un mur, s'aperçoit la niche que nous avons relevée. Parmi des débris nous avons retrouvé encore des carreaux vernissés (brun et vert foncé) provenant, sans doute, de la couverture des toits.

Le propriétaire actuel nous a dit avoir découvert, lors des travaux d'approfondissement de la Ghète, qui passe par là, un anneau, un



HET HUIS DES HEEREN, A TIRLEMONT. DÉTAIL D'UNE CRÉDENCE. Levé par H. van Gramberen.

éperon et plusieurs menus objets que les enfants ont perdus en jouant. Une quantité considérable d'ossements humains ont été déterrés, et la chaudière à vapeur repose actuellement sur des fragments de pierres tombales.

Nous tenons à communiquer ces choses parce que, des trois histoires de la ville de Tirlemont que nous connaissons, aucune ne parle de *Het huis des Heeren* (1). A. v. G.

(1) N. D. L. R. Souhaitons que des recherches plus approfondies sur l'architecture et l'histoire de cette contruction permettent bientôt de combler cette lacune.

LES QUATRE SAINTS COURONNÉS. — Les ouvriers des divers métiers fêteront dans quelques jours le *Lundi perdu* (1).

S'il est vrai que beaucoup d'entre eux ont remplacé par ce jour de grande liesse, la fête patronale du métier, autrefois célébrée avec tant de pompe, il n'en est que plus consolant de constater que le nombre de ceux qui n'ont cessé de suivre les anciennes traditions, vient s'augmenter rapidement par une quantité de désabusés du nouveau régime.

Les fêtes patronales, délaissées depuis quelque temps, reprennent peu à peu la splendeur de jadis, sous l'impulsion des sentiments chrétiens que de vrais démocrates inculquent aux ouvriers.

Parmi les fêtes de l'espèce qui sont restées populaires, nous pouvons citer celle des *Quatre Saints Couronnés*, célébrée le 8 novembre.

Tout le monde s'accorde pour reconnaître aux *Saints Couronnés* le patronage des maçons, des tailleurs de pierre, des couvreurs et des plafonneurs; mais, fait digne de remarque, on est loin d'être aussi unanime en ce qui concerne l'identification et le nombre de ces saints personnages.

Dans son *Abrégé des petits Bollandistes — Vie des Saints*, — le P. GIRY nous dit que les Saints Couronnés au nombre de quatre et appelés *Severus*, *Severinus*, *Carpophorus* et *Victorinus*, étaient d'origine romaine et qu'ils subirent le martyre en l'an 304, sous le règne de l'empereur *Dioclétien* et le pontificat de *saint Marcellin*.

Le saint pape *Melchiade* (311-314) instaura leur culte sous le nom des *Quatre Saints Couronnés*.

Le pape *Honorius* (625-638) fit bâtir une église sous le vocable des Quatre Couronnés, laquelle église fut reconstruite sous le pontificat de *saint Léon IV* (847-855), après que les corps des vénérables martyrs eussent été déterrés de la carrière de sable qui leur avait servi de tombeau.

D'autre part, le célèbre iconographe CAHIER, dans ses *Caractéristiques des Saints*, considère comme patrons des maçons et des tailleurs de pierre, *cinq* sculpteurs, nommés *Claude*, *Nicostrate*, *Symphorien*, *Castor* et *Simplice*, lesquels auraient subi le martyre le 8 novembre 303, à la suite de leur refus de tailler des images de faux dieux.

En Belgique et en Hollande on admet généralement que les Saints Couronnés étaient au nombre de quatre et on estime que leur patronage est dû, soit à la profession qu'ils ont exercée, soit au caractère spécial de leur tombeau qui, nous le savons, était une carrière de sable.

Quoi qu'il en soit, les Saints Couronnés sont notamment représentés sur des torchères du XVIIIe siècle et sur une ancienne bannière ayant appartenu aux gildes des maçons et des tailleurs de pierre et déposées au Musée communal de la ville de *Gand*.

On retrouve aussi des images très caractéristiques en bas-relief sur la façade d'une maison de 1666, sise Rempart des Chaudronniers, à *Gand* (2), et décrite par M. V. VAN DER HAEGHEN dans l'*Inventaire archéologique de la ville de Gand*. (Fiches 196 et 197, année 1902.)

Les bas-reliefs qui sont en terre cuite et qui occupent l'allège des fenêtres du premier étage, représentent entre autres les quatre Saints Couronnés, nominativement désignés par des inscriptions :

Severus tient un compas et un livre; *Severinus*, un maillet et un ciseau ; *Victorinus*, une

(1) Le Lundi perdu est le lundi après la fête de l'Épiphanie.

Voyez : *Ambacht van den Loodgieter en den Zinkbewerker*, door A. VAN HOUCKE, p. 797.

(2) Cette maison n'a pas été le siège de la gilde des maçons.

La maison des maçons, à Gand, se trouvait au coin de la rue de la Tortue et du Petit Marché-aux-Grains ; c'est actuellement un hôtel (Le Comte d'Egmont) ; la façade, dont il n'existe plus de traces anciennes, est décrite par FRANS DE POTTER, dans sa remarquable histoire : *Gent van den oudsten tijd tot heden*, et par MINARD-VAN HOOREBEKE, dans l'ouvrage cité plus loin.

truelle et une latte avec fil à plomb; *Carpophorus,* une équerre.

Il est à remarquer que ces noms correspondent pleinement avec ceux des *Bollandistes.*

Voici maintenant des documents qui semblent plutôt s'accorder avec les données du P. Cahier.

Ce sont deux méreaux reproduits par Minard-van Hoorebeke, dans son ouvrage : *Description des méreaux et objets anciens des gildes et des corps de métiers,* à savoir :

Un méreau provenant de la gilde des maçons et des tailleurs de pierre d'*Anvers,* qui porte :

Sur la face : dans le champ uni, deux fers à souder, placés en sautoir, et au-dessus desquels un marteau de couvreur ; entre une double bande mince à l'intérieur et un filet à l'extérieur, on lit : *Castorium de vier Ghecroonde* (1), et le millésime 1546, terminé par une main.

Au revers : un marteau de tailleur de pierre à côté d'une truelle et d'un pilon (2) ; entre un entourage comme celui de la face, les noms des trois autres couronnés : *Claudyu, Nicostratun, Symphorianum,* et terminant par une étoile.

Le second méreau a appartenu à un maître des corporations des maçons et des couvreurs d'ardoises de *Middelbourg (Zélande)* ; il porte :

Sur la face : dans un champ orné de fleurs et de fruits, un niveau, une truelle et un marteau de couvreurs d'ardoises, tous deux couronnés ; sous le niveau, dans un compartiment, le millésime 1607, et entre un filet et une petite bande plate, on lit : *Metsers * en * Schaelgedeckersgilden* * (3).

Au revers : dans un champ uni, les Quatre Couronnés, ayant chacun un outil de leur métier dans la main ; en haut du champ, le n° 13 du maître dans la corporation, et entre un filet et une petite bande plate, les noms des Quatre Couronnés : *Claudus, Nicostracius, Dicideryus, Syplycus,* et une tour crénelée.

Il serait intéressant, pensons-nous, de pouvoir jeter quelque lumière sur l'origine des divergences dans la désignation des Saints Couronnés. La question ne tenterait-elle pas un de nos érudits lecteurs ?

Décembre 1902. A. v. H.

(1) Les Quatre Couronnés.

(2) Dame.

(3) Gildes des maçons et des couvreurs d'ardoises.

TOUTE LA BONNE VOLONTÉ de nos architectes modernes est restée en défaut devant la difficulté de décorer les cheminées d'usines (4). On a proposé d'avoir recours à des applications mosaïques, céramiques, etc. Cette ornementation est coûteuse, peu durable et ses résultats sont douteux : ne faisant pas corps avec la construction, elle doit être insuffisante voire incapable à modifier la ligne sèche, fruste, dépourvue de recherche qu'impose aux cheminées leur destination industrielle. L'architecte en construisant celles-ci se subdivise : en ingénieur, d'abord, il envisage seulement les exigences pratiques ; en décorateur ensuite, se tenant à l'écart des considérations d'utilité, il s'efforce d'habiller proprement la masse inélégante.

Un franc retour à l'union intime de la construction et de la décoration mettra fin à cette situation stérile.

Voici un exemple des moyens que ce principe mettait autrefois à la portée de nos architectes nationaux. Peut-être ce travail ne remplit-il pas toutes les conditions de nos cheminées modernes. Elle a cependant avec celles-ci trop de caractères communs pour ne pas pouvoir être mise en comparaison avec elles. Bien que découronnée, elle montre comment une décoration rationnelle peut s'y prendre pour doter de de lignes élégantes un travail éminemment utilitaire.

Cette cheminée alimentait d'air un grand foyer de l'ancien orphelinat dit *des Bogards* ou *van den Bogaerden,* à Bruges. Elle s'adossait alors à d'anciens bâtiments démolis et rem-

(4) Voir *Bulletin des Métiers d'Art,* 1er année, p. 84. *A propos de cheminée,* par A. C.

ANCIENNE CHEMINÉE
A BRUGES. (XVI[e] SIÈCLE.)

placés par les constructions de l'Académie de dessin. On y a accès actuellement par un jardin dépendant du l'orphelinat de la Vigne. C'est d'ailleurs de ce côté que se trouve le foyer qui a toujours été nourri, semble-t-il, de l'extérieur. On peut apercevoir cette cheminée de la rue de la Soufrière par-dessus les murs de la rue de l'Arsenal. Elle est entièrement en briques. Notre dessin ne reproduit pas toute la délicatesse de sa décoration. C'est un monument qui devrait être relevé avec soin. E. G.

NOS CONCOURS D'ARCHITECTURE

ÉGLISE RURALE. — Nous rappelons que la date de rentrée des projets est fixée, au plus tard, au 31 janvier 1903. Les travaux doivent être présentés sur papier libre, sans châssis.

STATION DE CHEMIN DE FER VICINAL. — L'un des lauréats de notre concours pour un projet de station de chemin de fer vicinal, vient d'être chargé par la *Société Nationale des chemins de fer vicinaux* de l'exécution de son projet.

C'est M. Henri Vaerwyck, qui remporta une mention avec prime de 50 fr. pour son beau travail SCALDIS (1).

Cette station se construira à Weert-Saint-Georges (ligne de Tervueren à Tirlemont).

Nous sommes heureux de porter cette nouvelle à la connaissance de nos lecteurs et nous félicitons à la fois M. Vaerwyck et la Société Nationale. Cette dernière a fait un excellent choix en distinguant un projet méritant et qui est bien approprié à la localité où il va être édifié. Elle fournit un encouragement aux arts et montre un bel exemple de progrès dans la voie de l'architecture sérieuse, rationnelle et moderne.

AU MOIS DE NOVEMBRE dernier, le *Bulletin* a publié à plusieurs milliers d'exemplaires, un numéro spécial pour la propagande. Il nous en reste encore quelques cents. Nous les tenons gratuitement à la disposition des abonnés qui voudront bien nous en demander pour les distribuer à leurs amis. Nous rappelons encore que le prosélytisme de nos lecteurs aura pour corollaire le perfectionnement plus rapide de notre revue. Le nombre des abonnés, en croissant, nous permettra de procéder à plus d'une amélioration que nous souhaitons.

La Direction rachète le n° 3 de la première année (septembre 1901).

(1) Voir comment notre chroniqueur appréciait ce projet, p. 146. Les plans ont été publiés pp. 148 et 149.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. FÉVRIER 1903.

LE VITRAIL DE LA COLLÉGIALE DE DINANT.

L'IMPORTANTE et intéressante église collégiale de Dinant possède, depuis quelques mois, dans l'immense verrière (1) de son transept méridional, un vitrail rare par sa remarquable beauté.

L'harmonie, la riche variété des couleurs, la grandeur du dessin, l'envergure de la composition font de ce travail le produit peut-être le plus beau jusqu'à nos jours de l'art du verrier moderne. J'ignore pourquoi on n'en a guère parlé. Mais j'estime que c'est pour nous une raison de plus d'en tracer la description.

Cette vaste composition est l'œuvre de M. G. Ladon, l'un de nos meilleurs peintres sur verre, et il a achevé de se montrer ici l'artiste et le technicien habile que nous avaient révélés ses travaux antérieurs. Le thème était du reste fait pour séduire un grand talent ; M. Ladon l'a prouvé surabondamment en créant ce brillant et lumineux poème en l'honneur de la Mère de Dieu.

L'ensemble de ce vitrail comporte trente médaillons circulaires et vingt-six groupes inscrits dans des quatre-feuilles oblongs. Les deux motifs sont rangés alternativement dans chacune des six lumières de la fenêtre, comme dans les bons vitraux du XIIIe siècle. Cette disposition, à l'encontre de ce qu'on voit trop fréquemment, respecte et fait valoir l'architecture de la baie. Dans l'espèce elle a même pour

VITRAIL DU TRANSEPT SUD DE LA COLLÉGIALE DE DINANT. Exéc. par Ladon.

(1) La plus grande, dit-on, du pays. Dimensions : haut. 19,75 m., larg. 9,75.

ABRAHAM ET SARAH AVEC LES ANGES. Dess. de M. Ladon.
VITRAIL DE DINANT.

de médaillons est réservée aux Patriarches ; plus haut et dans l'ordre chronologique des faits est retracée la Vie de Notre-Dame : *l'Offrande de Joachim refusée ; Joachim et l'Ange ; la Rencontre à la Porte d'Or ; la Naissance de la Sainte Vierge ; l'Entrée de la Sainte Vierge au Temple ; le Mariage de la Sainte Vierge.* Les Prophètes qui ont chanté la nouvelle Ève accompagnent les médaillons suivants. Ils sont là comme en préparation des scènes qui les surmontent : *l'Annonciation* (1) ; *la Visitation ; la Nativité ; l'Adoration des Mages ; la Présentation au Temple ; la Fuite en Égypte.* Les Apôtres trouvent leur place dans les douze médaillons restant, et entre ceux-ci, disposés sur deux rangs, se déroulent les dernières scènes : *Jésus rencontre sa mère ; le Crucifiement ; la Descente de Croix ; la Mise au Tombeau ; la Pentecôte* et, enfin, la *Mort de la sainte Vierge.* Le *Couronnement de Notre Dame* domine, comme une apothéose, ce chef-d'œuvre de vrai symbolisme et de bonne iconographie, entre saint Luc et saint Mathias, évangélistes, placés dans les petits *occuli* à gauche et à droite. Cette scène occupe les lancettes du milieu ; la figure majestueuse de Dieu le Père occupe l'*occulus* central, tandis que, dans les grandes rosaces du tympan, se détachent, sur un fond décoratif du plus heureux effet, les emblèmes de la Sainte Vierge.

conséquence de grandir encore cette dernière par un heureux contraste et d'établir de nombreux repos où l'œil s'arrête complaisamment à détailler chaque scène et chaque figure.

Dans le bas, la représentation figurée des six jours de la création prélude avec à-propos à toute la composition. Immédiatement au-dessus viennent des groupements qui mettent en scène les Femmes de l'ancien testament, prototypes de la Sainte Vierge : *Adam et* Ève *chassés du Paradis terrestre ;* Sarah *et Abraham avec les anges ;* Rebecca *au puits avec Éléazar ;* Ruth *et Noémi ;* Judith *et Holopherne ;* Esther *devant Assuérus.* La deuxième rangée

L'ordonnance générale, on le voit, est conçue selon les meilleures traditions. Hâtons-nous d'ajouter que l'exécution ne lui cède en rien et concourt à faire du tout un ensemble exceptionnellement réussi.

C'est un de ces travaux dont une photographie ne peut donner qu'une idée des plus faibles.

(1) Reproduite plus haut, p. 113.

NOÉ. MÉDAILLON DU VITRAIL DE DINANT. Dessin de M. Ladon.

L'OFFRANDE DE JOACHIM REFUSÉE.
VITRAIL DE DINANT.

Dessin de M. Ladon.

JOACHIM ET L'ANGE.
VITRAIL DE DINANT.

Les quelques fragments à plus grande échelle montrent avec quelle grandeur, avec quel sens rare des besoins décoratifs du vitrail,

FRAGMENT DU VITRAIL DE DINANT. SAINT PAUL ET LE CHRIST DU COURONNEMENT. Par Ladon.

avec quelle science approfondie de la verrerie les sujets sont traités.

Ce sont là, d'ailleurs, les qualités constantes de l'auteur de ce remarquable travail, et une autre étude consacrée à un autre travail de M. Ladon et destinée à paraître prochainement s'attache à les mettre complètement en lumière.

J. P.

UNE MAISON BOURGEOISE.

LA nécessité de vivre à proximité de ses affaires, au centre d'une agglomération populeuse, oblige les bourgeois à se contenter de demeures entassées sur un terrain étroit et édifiées, sans grand souci de confort, dans un but de spéculation productive de gros intérêts. Sous leur aspect le plus récent et le plus important, jugé digne d'orner les belles artères des grandes villes, les immeubles de ce genre se présentent comme de véritables hôtels cosmopolites. Elles sont, indéniablement, peu confortables, anti-hygiéniques et indiscrètes.

Ces inconvénients n'ont jamais échappé aux Belges qui semblent porter au cœur un sentiment national d'attachement pour *leur logis à*

SCRAFFITO. Par M. M. Ceusters.

eux. C'est ce sentiment qui s'est manifesté encore notamment dans la solution préférée de la question des habitations ouvrières : petites maisons isolées. Le Belge veut son home. Un peu partout, dans ces dernières années, une réaction s'est produite contre l'*encasernement* des grandes villes, et, en particulier, les quartiers modernes pleins d'air et de lumière de nos grandes villes suscitent avec raison l'attention, voire l'admiration étonnée des étrangers (1).

Viennent s'ajouter à ces considérations le rêve de vivre à l'écart du bruit des affaires, la rareté et les prix fabuleux des terrains urbains, le bourgeois est naturellement amené à établir son gîte dans les faubourgs, sinon à la campagne.

La crainte de bâtir, par la peur des imprévus, et une méfiance irraisonnée des personnes compétentes, le décidera-t-elle, comme beaucoup de propriétaires nouveaux, à rechercher ce qu'on qualifie une bonne affaire, c'est-à-dire l'acquisition d'une maison toute faite ?

Généralement une affaire de ce genre nous paraît mauvaise. En effet, il se voit de plus

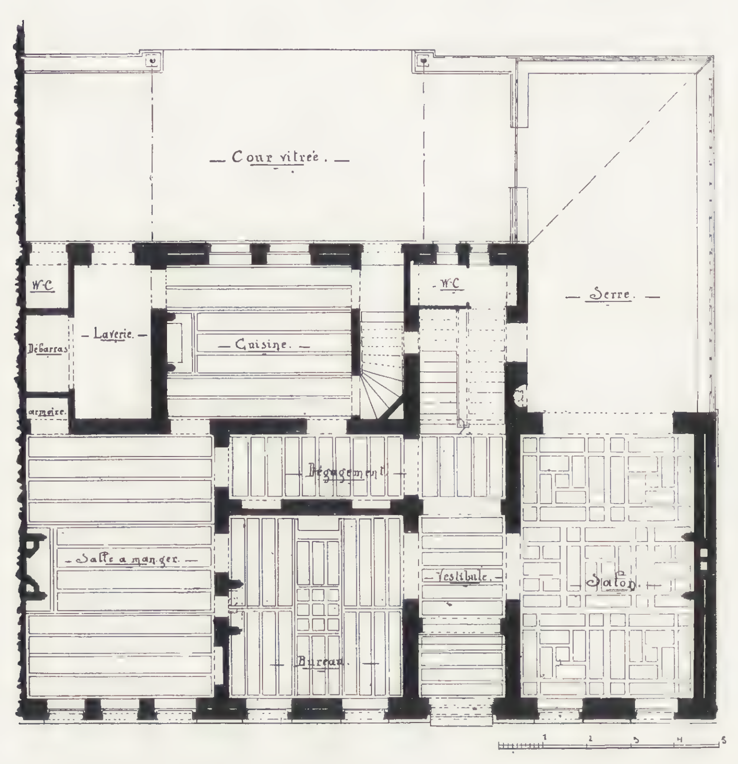
HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD. Arch. J. Pauwels.

(1) M. Ch. Buls dit, dans l'*Esthétique des villes ;* « Un heureux trait de notre caractère national contribue puissamment à ne pas donner à Bruxelles l'aspect d'un petit Paris, compliment que nos aimables voisins nous adressent quelquefois, pensant nous être agréables, et que nous nous félicitons, au contraire, de ne pas mériter.

» Nous n'avons pas, comme les Parisiens, ni comme les peuples latins, le goût de grandes casernes divisées en appartements et qui donnent aux boulevards et aux rues de Paris un caractère si uniforme.

» Nous sommes de l'avis du Dante : « Nous ai- » mons à monter notre propre escalier ».

SCRAFFITO-TYMPAN DE FENÊTRE. Par M. M. Ceusters.



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD. Arch. J. Pauwels.
PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE.

en plus que les maisons mises en vente ont été bâties uniquement pour cela et conçues sur un type de plan uniforme, lequel, bien que répondant parfois à des goûts moyens de confort moderne, ne peut satisfaire la majeure partie du public. Ou bien, édifiées pour d'autres qui s'en débarrassent à cause d'inconvénients multiples, ou bien accommodées à tous les genres, ces maisons répondent toujours imparfaitement à l'idéal d'un chacun.

La maison, dit Viollet-le-Duc, est certainement ce qui caractérise le mieux les mœurs, les goûts et les usages d'une population.

Il serait donc naturel de voir toute personne que des considérations mesquines n'influencent pas se faire construire un home selon ses besoins et ses moyens personnels, guidée par un homme de l'art qui puisse donner un corps à ses idées en les développant de manière rationnelle.

Il y a lieu de faire une distinction notable, nécessaire et peu admise de nos jours, entre les différentes catégories d'édifices civils. La maison bourgeoise, une villa, un hôtel, un château ou un palais, sans être astreints à des règles fixes, doivent cependant revêtir un caractère propre. Pourquoi, dans la construction, la décoration ou l'ameublement d'une simple maison bourgeoise, chercher à reproduire en petit ce qui peut nous plaire dans un palais ou tout autre édifice public luxueux? C'est un non-sens maintes fois observé et tellement évident qu'il nous semble inutile d'insister. Le simple raisonnement doit convaincre toute personne sensée de la réalité du principe ci-dessus.

L'objet le plus simple peut présenter un caractère d'art parfait, s'il est traité de manière rationnelle et si l'artisan y a mis une note sentimentale.

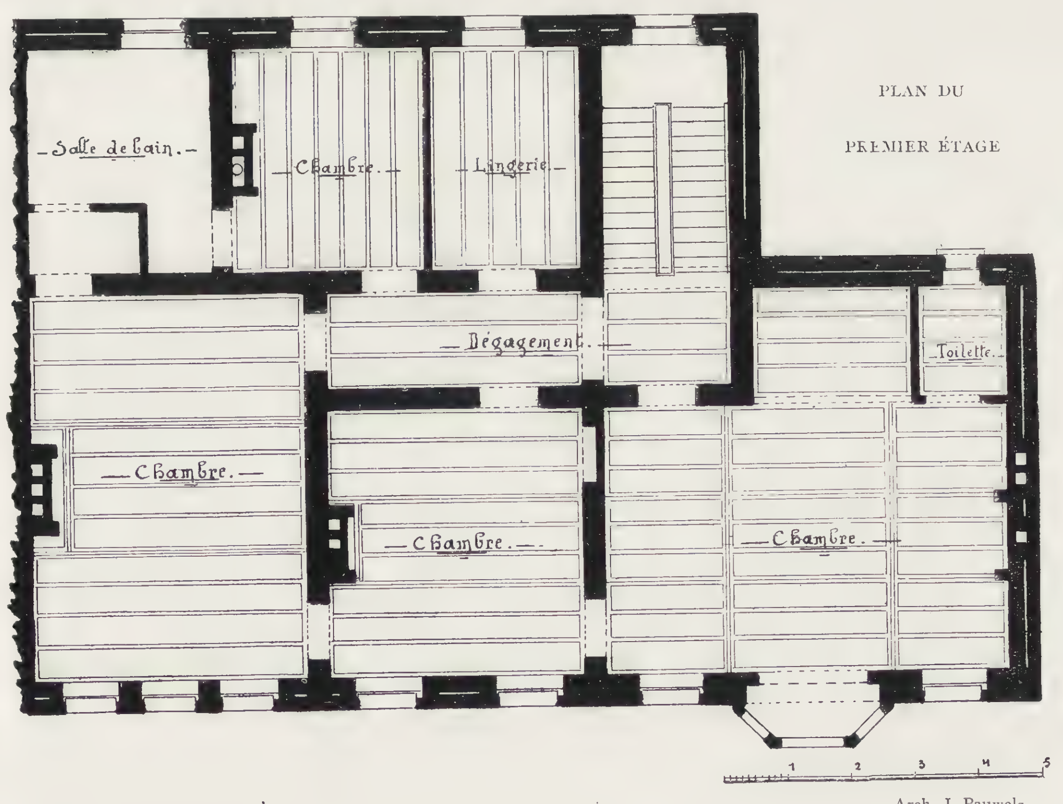
Le secret des artistes du moyen âge est dans l'application constante de ce principe aux objets les plus usuels et les plus simples. Au contraire, l'abandon de ces règles saines, pour la fabrication à la grosse d'objets mécanisés et mal compris, est la grande cause du manque d'initiative et de jugement de la plupart des ouvriers.

Il est tout naturel que l'objet le plus simple, dès qu'il présente une forme neuve, offre à l'incapacité de nos ouvriers des difficultés presque insurmontables.

Ce manque total d'éducation pratique se constate, hélas ! aussi chez certains constructeurs, propriétaires, entrepreneurs ou architectes. A leurs yeux, construire une maison se borne à échafauder une *belle* façade. La distribution du plan est livrée au hasard d'un choix parmi

les types consacrés par la mode. De l'intérieur il n'est pas même question. Chaque artisan le travaille à sa guise, en y répétant des détails utilisés dans des constructions qui lui semblent analogues (1). Le produit de pareil procédé est naturellement un tout des plus hétéroclites, obligeant les malheureux habitants à garnir l'immeuble de façon tout aussi disparate à l'aide de meubles de rencontre ou exécutés, eux aussi, par centaines d'exemplaires. Au surplus, cet ensemble de soi-disant style aura coûté pas mal d'argent. Nous estimons que la somme gaspillée par ce simili-luxe est presque toujours suffisante pour obtenir une œuvre sincère, confortable, durable, logique, personnelle et qui présenterait ainsi les conditions essentielles de l'œuvre d'art. Si donc il est possible de faire bien avec simplicité, il sera plus aisé encore de le faire avec luxe.

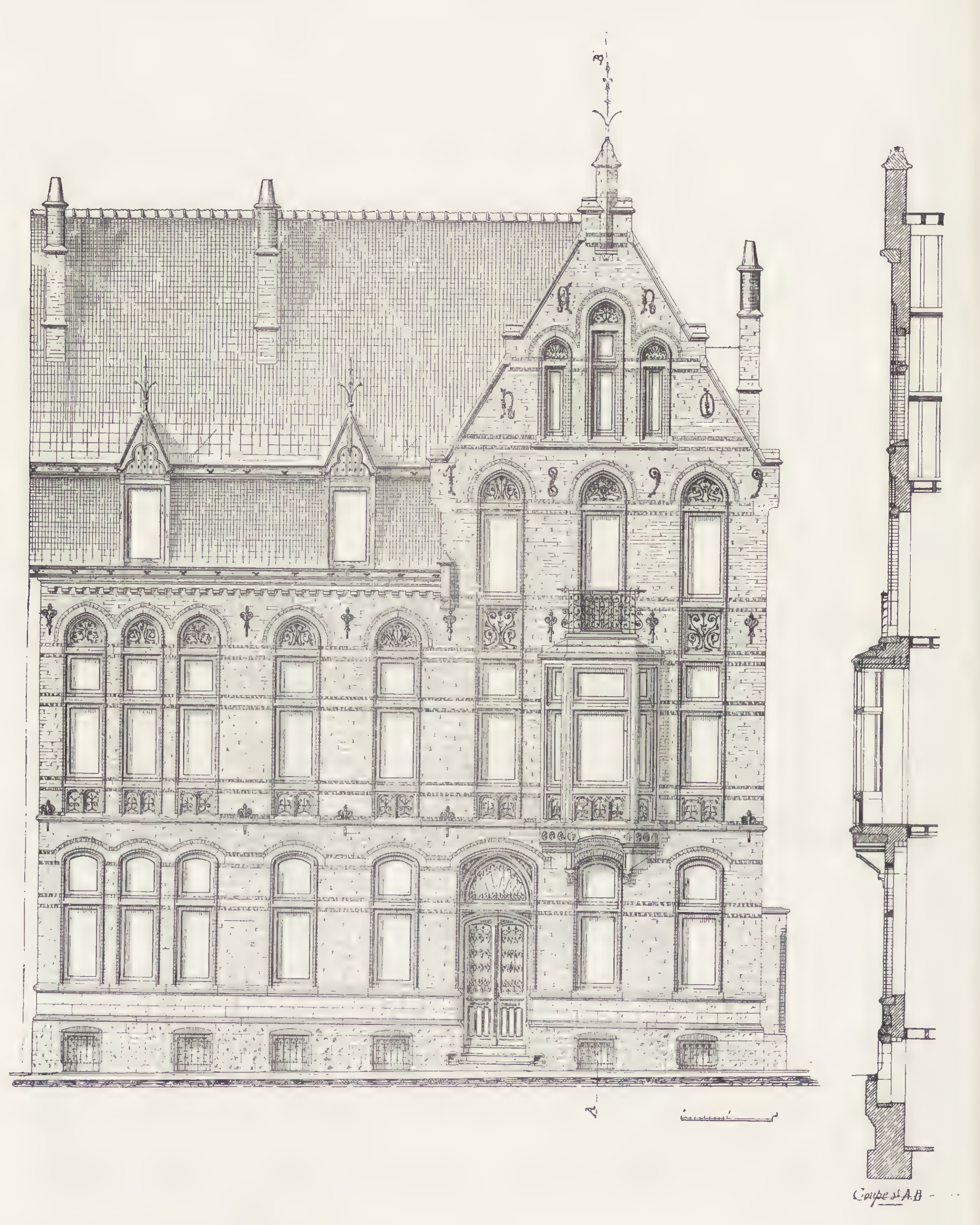
(1) On aurait tort cependant d'imputer cet état de choses uniquement au manque de capacités des bâtisseurs, entrepreneurs ou architectes. C'est parfois la lutte pour la vie qui les oblige, au début de leur carrière, d'accepter des travaux quelconques, de satisfaire les propriétaires dans leurs caprices sous peine de perdre une clientèle qui les nourrit. C'est là, pour beaucoup d'artisans, qui y voient sombrer leur réputation, l'objet de tardifs regrets. Et, cependant, la force ici prime quelque peu la raison. Refusez un travail, vingt autres se présentent pour l'exécuter sans objection. A ceci il n'y a qu'un remède : c'est l'extension de l'éducation artistique à toutes les classes de la société par la vulgarisation de principes constructifs sains et convaincants dans leur application rationnelle. Si étrange que cela paraisse, aujourd'hui le propriétaire est lié à la mode bien plus que son architecte ; moins que lui il connaît et respecte les règles de la logique.



PLAN DU PREMIER ÉTAGE

HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.

Arch. J. Pauwels.



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.
FAÇADE A RUE.

ARCH. J. PAUWELS

Nous ne prétendons pas donner un cours de construction; nous désirons simplement émettre quelques idées relatives à ce qui devrait guider, nous semble-t-il, tout propriétaire bâtissant pour lui-même.

Afin de nous rendre plus compréhensibles nous avons pris un type de construction qui, sans être cité comme modèle, nous offre toutefois le grand mérite de présenter une unité de style traitée logiquement.

Son propriétaire, M. Émile Van Ham, a bien voulu nous en permettre la reproduction à l'aide de quelques clichés photographiques que compléteront les dessins de détails dus à l'obligeance de M. J. Pauwels, architecte dirigeant de l'œuvre.

HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD. Arch. J. Pauwels.

DESSIN DE LA PORTE D'ENTRÉE.

VUE EXTÉRIEURE. VUE INTÉRIEURE.

En passant nous signalerons l'avantage qu'il y a, au point de vue financier, de s'assurer en tout premier lieu de la qualité du terrain. Toutefois, un peu d'argent, l'emploi des moyens scientifiques à notre disposition permettent généralement un remède efficace au sol le plus mauvais. Nous n'insisterons donc pas sur ce sujet dont le développement sortirait du cadre de notre travail. Il en est de même de l'orientation. En ce qui la concerne, signalons cette simple règle générale : il convient de placer dans la mesure du possible à l'est et au sud-est les chambres les plus fréquemment habitées.

Les principales conditions communes à tous les types de constructions et concernant la distribution du plan sont : le groupement des services quelle que soit leur importance — tels que communs, locaux de réception ou de plaisance et chambre de repos — et le développement de chacun de ces services selon l'importance de l'ensemble.

Comme disposition et distribution la maison bourgeoise sera grande ou petite. Son plan, qui peut se borner pour le petit bourgeois dépourvu d'aisance à l'établissement des pièces indispensables à l'existence — communs, cham-

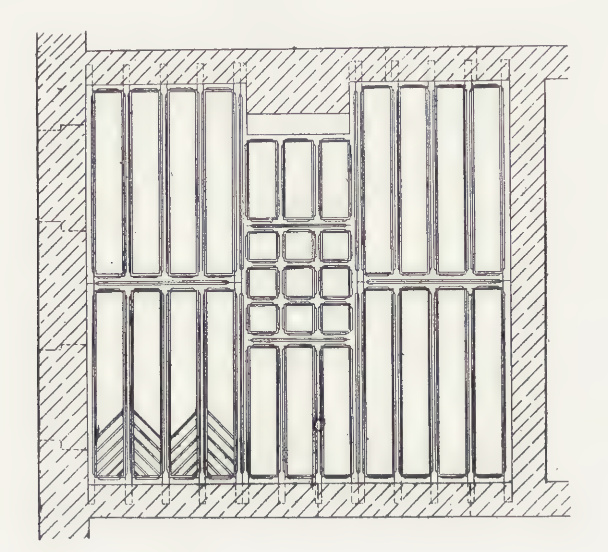
bre de travail, chambre de famille et chambre de repos — sera agrémenté de pièces secondaires telles que salles de réception, jardin d'hiver, cabinets de toilette et de bains, etc..., le tout suivant la condition, la profession, les desiderata du futur propriétaire. C'est en cette matière surtout que lui, le premier intéressé, doit s'appliquer avec ténacité à la défense de ses idées propres. Il sera toujours temps d'en abandonner quelques-unes lorsque l'architecte sera raisonnablement obligé de lui prouver l'impossibilité matérielle de leur exécution. Cela devient alors une simple question de bonne entente.

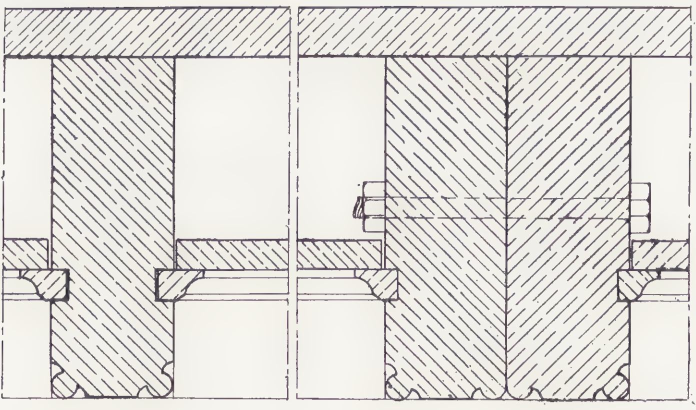
Nous nous plaisons à citer ici une fantaisie du conteur Hoffmann, qui donne à l'un de ses personnages les idées suivantes :

« Après avoir choisi l'emplacement de sa demeure à sa guise il commença, au grand ébahissement des maçons, par faire élever quatre murs sur une hauteur de vingt-cinq pieds ; lorsqu'ils eurent atteint cette hauteur, il fit le tour du carré, alla, revint, l'air tantôt mécontent, tantôt joyeux ; enfin, comme si une idée lumineuse avait jailli dans son cerveau en ébullition, il vint se ruer contre les pans de la muraille. Ici, ouvrez - moi là une porte, dit-il ; aussitôt que le passage fut ouvert il se précipita à l'intérieur des quatre murs, en se frottant les mains, regardant en haut, en bas, autour de lui. Il sortit avec la même vivacité, courut comme un fou autour du bâtiment, s'éloigna, se rapprocha, cherchant à le voir sous tous les points de vue, ordonnant de temps à autre l'ouverture d'une baie. Pas la moindre symétrie ne raccordait entre elles ces capricieuses ouvertures. Cependant, au fur et à mesure que la distribution intérieure se faisait, chacun pouvait apprécier les commodités et les agréments d'une demeure aussi irrégulière au dehors, et tous admiraient le parti qu'il avait su tirer de ses fantaisies. »

Ceci n'est évidemment qu'un conte d'écrivain peu soucieux des lois de la construction. Mais il a plus qu'une importance anecdotique. Il est le fruit d'un esprit qui a dégagé le principe primaire de l'architecture.

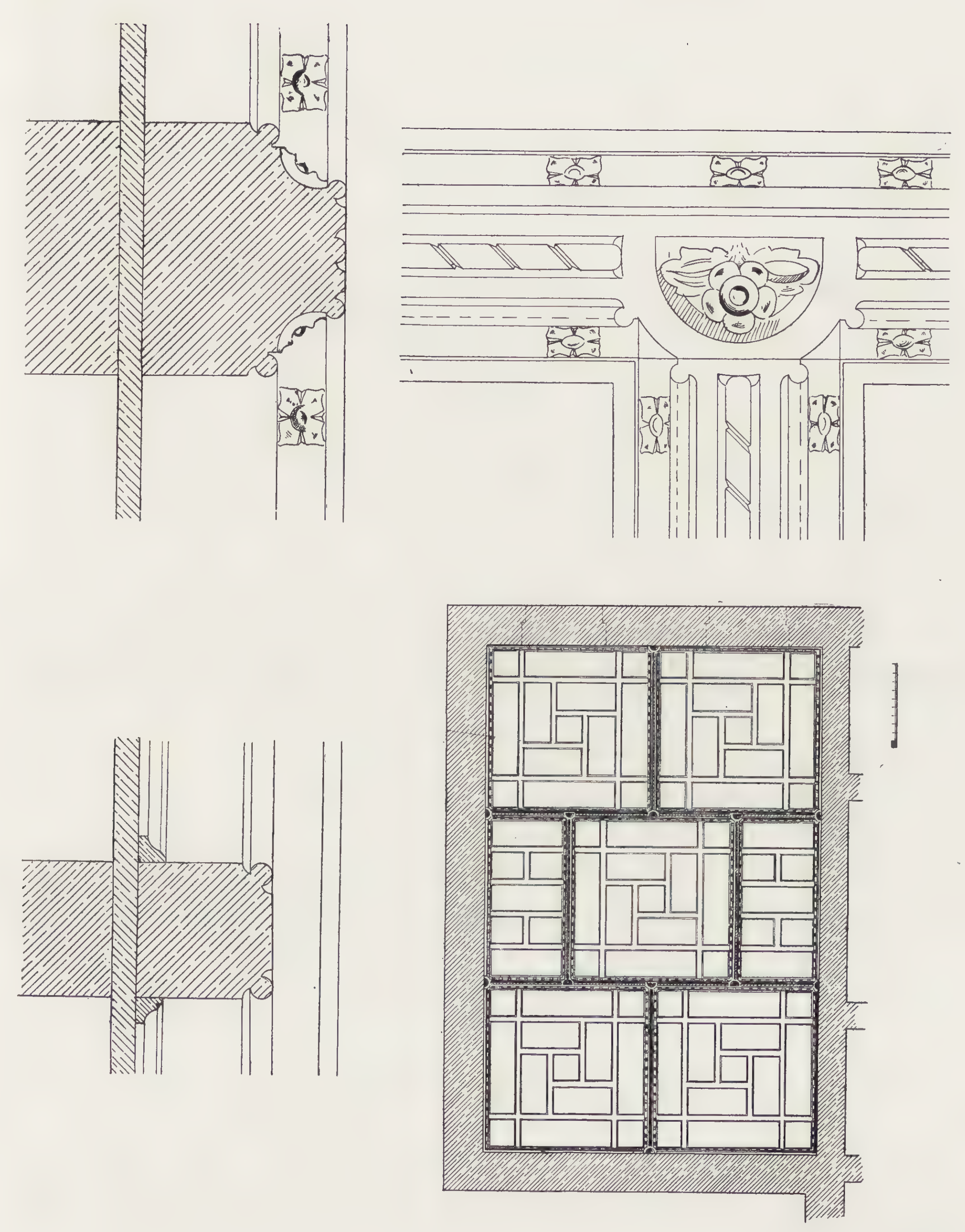
La maison doit être faite pour les habitudes de ceux qui l'occupent. La recherche du confort, en





HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD. Arch. J. Pauwels.

1. Plafond du bureau. 2. Détail de poutres. Coupe.



ARCH. J. PAUWELS.

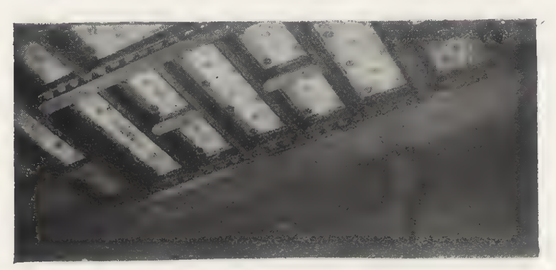
HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.

1. Plafond du salon. Poutre maîtresse. Coupe. 2. Détail de poutre maîtresse. 3. Petite poutre. Coupe. 4. Plan d'ensemble.

tirant parti de toute surface utilisable, doit être dirigée avec soin.

Soyons aussi avant tout des constructeurs sincères ; ne recherchons pas des effets symétriques par l'ajoute de membres inutiles, fausses portes ou fausses fenêtres ; évitons de placer, dans le but de *faire pendant*, une fenêtre là où une porte faciliterait le service. Établissons les dimensions de nos baies d'après les proportions des chambres qu'elles éclairent. Si la symétrie est chose secondaire, il ne faut évidemment pas tomber dans le travers qui lui est opposé en recherchant, comme le font certains constructeurs modernes, des dissemblances voulues, uniquement capricieuses et forcément déplacées, parce qu'elles non plus ne répondent à l'utilité.

A ce point de vue, les plans que nous repro-



AU SALON. UN COIN DE PLAFOND. Arch. J. Pauwels

duisons sont ceux d'une habitation assez vaste ; la grandeur du terrain a permis le groupement de plain-pied de divers services. Ces services sont commodément aménagés, sauf l'accès du cabinet de bains à l'étage gênant la liberté d'une chambre à coucher.

Pour l'extérieur, s'il s'agit de bâtir simplement, la question se tranche par la mise en œuvre des matériaux locaux aussi exclusive que le permettent les qualités respectives de la brique, des moellons, de la pierre de taille, etc. ; chacun de ces éléments constructifs peut, même employé isolément, suffire à l'obtention d'un résultat esthétique satisfaisant ; la difficulté consiste dans l'emploi judicieux de la matière par un appareillage en rapport logique avec sa nature et sa résistance. Chaque contrée présente, à qui veut observer, des applications charmantes de ce système naturel de constructions évidemment peu coûteuses.

Il en est autrement lorsque les cordons de la bourse moins serrés permettent d'y puiser plus largement. Les moyens de communication modernes ont facilité l'emploi des matériaux étrangers. Les pierres de taille de toutes provenances, les matériaux agglomérés de fabrication mécanique tels que briques de parement et faïences ou grès décoratifs que l'industrie est parvenue à perfectionner et à fabriquer sur dessins spéciaux, à des prix raisonnables, peuvent par la diversité des nuances, leur qualité et leur exécution originale contribuer puissamment à l'embellissement de l'aspect extérieur de nos demeures.

Le choix de ces matériaux est toutefois trompeur ; leur qualité ne saurait être étudiée trop scrupuleusement.

Bien des matériaux étrangers ne peuvent résister par leur nature aux intempéries de notre climat.

Certaines pierres françaises, par exemple, fréquemment employées en Belgique, de concert avec les matériaux locaux, ont réservé aux constructeurs peu expérimentés des déboires nombreux.

On dut les enduire ou les peindre quelques années à peine après leur mise en œuvre, afin de les conserver ou de leur rendre leur aspect primitivement satisfaisant.

L'emploi combiné de divers matériaux est chose d'expérience. Certaines pierres et certains matériaux agglomérés, sans être de qualité mauvaise, subissent, sous l'action de la température, des transformations telles que l'œuvre la mieux harmonisée à son début revêt un aspect insupportable quelque temps après.

La façade ici reproduite, sobrement traitée, dénote le logis du bourgeois aisé. En l'absence de matériaux locaux de belle allure, la brique machinée y remplit le rôle principal.

Les pierres de taille blanches et bleues, restreintes à peu près au strict nécessaire, sont utilisées pour les plinthes, seuils, linteaux de fenêtre, loggia et couvertures de pignon ; quel-

ques briques profilées allègent les angles des baies ; des briques de couleur ou émaillées accusent la construction des arcs et relient les principales lignes constructives entre elles. La décoration est complétée par l'ornementation des ancrages nécessaires à la stabilité de l'œuvre, et l'enjolivement des allèges et des tympans à l'aide de panneaux en scraffito.

Ces derniers sont de tonalité décorative, bien que parfois assez maigres d'allure et d'un contour hésitant. Le tympan de la porte d'entrée eut gagné à une division plus heureuse ; nous ne nous expliquons pas la nécessité du tracé en ogive inscrit sous l'anse du panier.

La structure intérieure doit marcher de pair avec l'élévation de la maçonnerie. Son premier élément constructif consiste en planchers ou parquets, dont l'appui nécessite une ossature de pierre, de fer ou de bois. Quoi de plus logique que de faire servir cette ossature ellemême de motif décoratif ?

L'industrie moderne a développé d'une manière considérable la fabrication métallique; actuellement, le fer joue un rôle prépondérant dans maintes constructions ; mais il reste encore à découvrir, surtout pour les petits édifices, le moyen de le plier à une décoration heureuse. Étant données sa force de résistance et la maigreur de ses contours, sa place est plus naturellement indiquée lorsqu'il s'agit de couvrir ou de soutenir des espaces couverts, de grandes dimensions.

Dans les habitations bourgeoises, nos préférences vont encore, pour la construction des gîtages, à l'emploi du bois. Tout au plus utiliserions-nous la voûte en maçonnerie, ou en fer et briques, pour la couverture des caves, afin de conserver à celles-ci une fraîcheur nécessaire.

Les dangers d'incendie ont aussi guidé les efforts des constructeurs modernes dans la vulgarisation des bétons armés. Plusieurs des procédés actuellement usités présentent des garanties indiscutables et conviennent parfaitement pour des planchers de caves et greniers ou pour l'érection de bâtiments industriels ou administratifs de grande simplicité. A notre humble avis, ces procédés, dont la décoration est difficile et onéreuse, ne saurait convenir tels quels dans les habitations particulières dont les locaux doivent présenter, outre une construction rationnelle, un aspect agréable. Et s'il fallait absolument garantir un immeuble de tout danger d'incendie, nous pensons que l'avantage reste encore à la construction des voûtes en maçonnerie, tant au point de vue du coût que de l'aspect esthétique.

En attirant particulièrement l'attention du lecteur sur les plafonds dont nous reproduisons les détails, nous voulons surtout faire valoir leur effet où rien n'est trompeur, leur construction logique et apparente, les combinaisons heureuses des tracés fournissant à l'ensemble toute la solidité nécessaire à ses fonctions.

Le décor sculptural y est bien appliqué et conforme à la nature de la matière employée. Ces plafonds, malgré leur simplicité, ont une valeur décorative que nos dessins ne font pas assez ressortir. Enfin, ils sont économiques. Il est intéressant de faire remarquer que le prix des plafonds en bois du second étage atteint à peine le prix d'un gîtage plafonné, dont l'effet décoratif n'est pas comparable à celui de ces agréables planchers.

CHR. VERAART,
architecte.

(A suivre.)

NOTES TECHNIQUES.

Composition des couleurs.

DANS un article précédent (1) parlant de la peinture de nos églises nous posions ce principe : « Il faut faire un choix judicieux dans les couleurs et leur distribution ».

Comme développement nous nous proposons d'établir la formation des teintes et leurs tons.

Nous ne nous occuperons point de leurs dénominations anciennes, telles qu'elles figurent dans les manuscrits. Trop souvent les archéologues entendent par un même mot toute une série de couleurs différentes. A la fin de leurs discussions, ils sont dans l'impossibilité de dire qu'elle était en réalité la teinte véritable.

Mais ce que nous voulons apprendre est le fruit de l'expérience qui fut poursuivie pendant une cinquantaine d'années, en Allemagne, par un grand artiste, feu M. Martin, qui décora et restaura si dignement, par la peinture, la cathédrale de Bonn, et dont j'ai eu l'honneur immérité d'être l'élève.

Les couleurs sont classées en couleurs froides et chaudes.

Les *couleurs froides* sont ordinairement employées pour la décoration des murs et se nomment :

Jaune = Ocre jaune ;
Orangé = Ocre orangé ;
Rouge = Rouge anglais ;
Pourpre = Tête morte pourpre ou violette;
Bleu = Bleu d'outremer et Bleu de Cobalt ;
Vert = Terre verte.

Pour faire la lumière nous mélangerons avec du blanc; pour faire les ombres nous ajouterons du noir.

Le tableau suivant nous fera connaître les proportions (fig. 1).

Afin que les couleurs ne paraissent point crues ou ne hurlent pas après leur juxtaposition, c'est-à-dire lorsque nous les aurons mises les unes à côté des autres, nous adopterons le guide le plus simple ou la Rose chromatique.

La Rose chromatique se fait au moyen d'un hexagone régulier ; sur les six côtés nous élevons six carrés.

1° Nous y placerons dans l'ordre ci-dessous le *Jaune*, le *Rouge* et le *Bleu*.

Ces trois couleurs sont appelées primaires, parce qu'elles sont à l'origine de toutes les autres (fig. 2).

2° Les couleurs composées par la jonction de deux couleurs primaires sont au nombre de trois, à savoir : l'*orangé* à la jonction du jaune et du rouge ; le *pourpre* ou le *violet* à la jonction du rouge et du bleu ; le *vert* à la jonction du bleu et du jaune.

Il est possible d'obtenir des couleurs nommées tertiaires en mélangeant de nouveau

(1) *Bulletin des Métiers d'Art*, 1re année, p. 170.

FIGURE 1.

	Jaune	Orangé	Rouge
	1 p. ocre jaune 7 p. blanc	1 p. ocre orangé 7 p. blanc	1 p. rouge anglais 7 p. blanc
	2 » 6 »	2 » 6 »	2 » 6 »
	3 » 5 »	3 » 5 »	3 » 5 »
LUMIÈRE	4 » 4 »	4 » 4 »	4 » 4 »
	5 » 3 »	5 » 3 »	5 » 3 »
	6 » 2 »	6 » 2 »	6 » 2 »
	7 » 1 »	7 » 1 »	7 » 1 »
	Ocre jaune pur	**Ocre orangé pur**	**Rouge anglais pur**
	1 ocre j. 1 rouge a.	1 ocre or. 1 terre de Sienne	1 rouge an. 1 tête m. n.
OMBRE	1 » 1 » 1 noir	1 » 1 » 1 noir	1 » 1 » 1 noir
	1 » 1 » 2 »	1 » 1 » 2 »	1 » 1 » 2 »
	noir pur	noir pur	noir pur

	Pourpre ou Violet	Bleu	Vert
	1 p. tête morte 7 p. blanc	1 p. outremer ou cobalt 7 p. blanc	1 p. vert Véronèse 7 p. blanc
	2 » 6 »	2 » 6 »	2 » 6 »
	3 » 5 »	3 » 5 »	3 » 5 »
LUMIÈRE	4 » 4 »	4 » 4 »	4 » 4 »
	5 » 3 »	5 » 3 »	5 » 3 »
	6 » 2 »	6 » 2 »	6 » 2 »
	7 » 1 »	7 » 1 »	7 » 1 »
	Tête morte pure	**Bleu outremer ou Cobalt pur**	**Vert Véronèse pur**
	1 tête m. 1 bleu	1 bleu 1 tête m. 1/2 noir	1 vert Vér. 1 bleu
OMBRE	1 » 1 » 1 noir	1 » 1 » 1 »	1 » 1 » 1 noir
	1 » 1 » 2 »	1 » 1 » 2 »	1 » 1 » 2 »
	noir pur	noir pur	noir pur

une couleur primaire à une couleur secondaire.

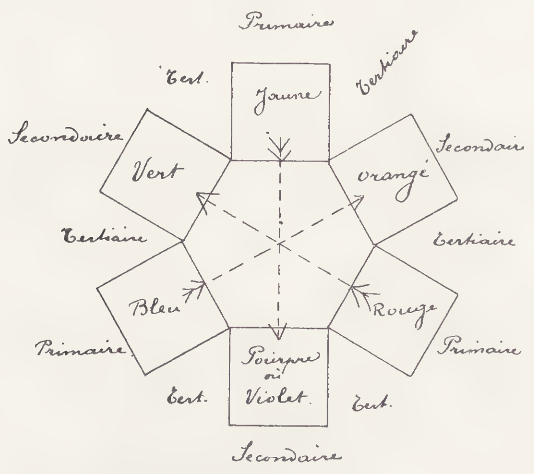


FIG. 2. ROSE CHROMATIQUE.

3° Les peintres du moyen âge n'employaient généralement que le jaune, l'orangé, le rouge, le pourpre, le violet, le bleu et le vert ainsi que le blanc et le noir.

Pour juxtaposer les couleurs on n'a qu'à faire dans la rose des flèches partant de chaque couleur primaire pour aboutir en passant par le centre de l'hexagone aux couleurs opposées secondaires qui reçoivent alors le nom de couleurs complémentaires.

(Fig. 3.) La flèche partant du jaune se dirige vers le violet.

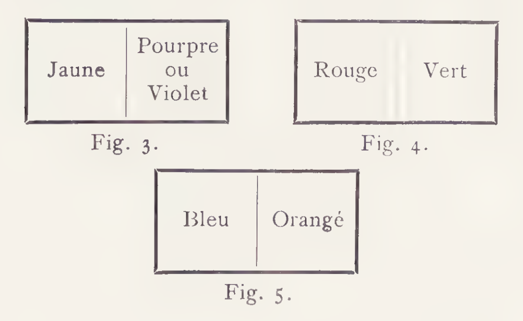


Fig. 3. Fig. 4.

Fig. 5.

(Fig. 4.) La flèche partant du rouge se dirige vers le vert.

(Fig. 5.) La flèche partant du bleu se dirige vers l'orangé.

En joignant les deux carrés deux à deux nous aurons résolu le phénomène de la juxtaposition.

Pour obtenir le même résultat avec la fig. 1, nous n'avons qu'à placer sur les côtés de l'hexagone les couleurs avec leurs tons, en commençant par les plus pâles et dans le même ordre (fig. 9).

Les valeurs correspondantes seront les tons complémentaires (fig. 6, fig. 7, fig. 8).

ST PIERRE ET ST JACQUES. Par M. A. Van Gramberen.
CROQUIS D'APRÈS UN MANUSCRIT DE LA BIBL. ROYALE DE BRUXELLES, N° 9229-30.

A. Fond bleu — B. Losanges blancs — C. Carrés noirs — D Cercles orangés, Robes pourpre carminée — E. Cadre pourpre — F. Filets noirs, Attributs jaunes, Jambes noires.

Nous remarquerons que toute bonne harmonie de couleurs renferme en elle toujours

1 p. ocre jaune 7 p. blanc
1 p. tête morte 7 » »

Fig. 6.

1 p. rouge anglais 7 p. blanc
1 p. vert Véronèse 7 » »

Fig. 7.

1 p. outremer ou cobalt 7 p. blanc
1 p. ocre orangé 7 » »

Fig. 8.

les couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu ou leurs dérivés.

Ce qui précède s'applique aux teintes froides. Ce qui suit concerne les teintes chaudes, qui sont des teintes ayant un plus grand pouvoir rayonnant.

De préférence on les emploie sur les clefs des voûtes, les autels, les tableaux de ces derniers et les meubles.

Leurs juxtapositions et la formation des tons se font comme pour les teintes froides, à l'exception que les couleurs sont simplement remplacées par d'autres.

La comparaison suivante indique ce remplacement.

Teintes froides	*Couleurs*	*Teintes chaudes*
Ocre jaune	Jaune	Jaune de Cadmium
Ocre orangé	Orangé	Jaune de Cadmium + vermillon de Chine.
Rouge anglais	Rouge	Vermillon de Chine, glacis de Laque de Garance.
Tête morte violette ou pourpre	Violet-Pourpre	Tête morte v. ou p., glacis de Laque de Garance.
Bleu d'outremer ou de Cobalt	Bleu	Azur, Indigo, Outremer.
(4) Terre verte (Véronèse)	Vert	(4) Jaune de Cadmium + Outremer.

Une dernière observation c'est que sous l'azur, le pourpre, le vert, l'outremer et le cobalt on mettait une couche mélangée de noir et de blanc = gris. Sous le vermillon et la laque de garance on mettait un fond rouge anglais. Sous l'ocre une couche d'ocre mêlé de blanc.

(5) En travaillant avec l'*or* on supprime le *jaune*.

Des exemples que nous avons déjà publiés démontrent le fondement de nos affirmations :

Le damas de Brisgau (1re année, page 279). Le fond trilobé est alternativement *bleu foncé* et *bleu clair*. Le fond général est *rouge* et les motifs ont pour fond le *jaune*, sur quoi le tout est dessiné en rouge.

La fresque de Hasselt (ibid., page 171) a un fond rouge. Sainte Lucie a la robe en *rouge vif*, le manteau blanc, le bonnet *jaune*. Le personnage à gauche a le bonnet *bleu pâle*, la jaquette *pourpre*, le maillot *jaune-blanc-rosé* et les souliers *noirs*. Le personnage à droite a le bonnet *pourpre*, la jaquette *bleu pâle*, son fourreau *jaune orangé*, le maillot *blanc* et les souliers *noirs*.

(Ibid., page 173). La naissance de la voûte à Zepperen. Les nervures sont *jaune* pourvues d'une ligne à demi-boules *rouge*. La tige avec feuilles est *verte* et les fleurs sont *pourpre*, *bleu*, *rose* et *violet*. Le fond est *blanc* et les feuilles vertes ont des renfoncements *noirs*.

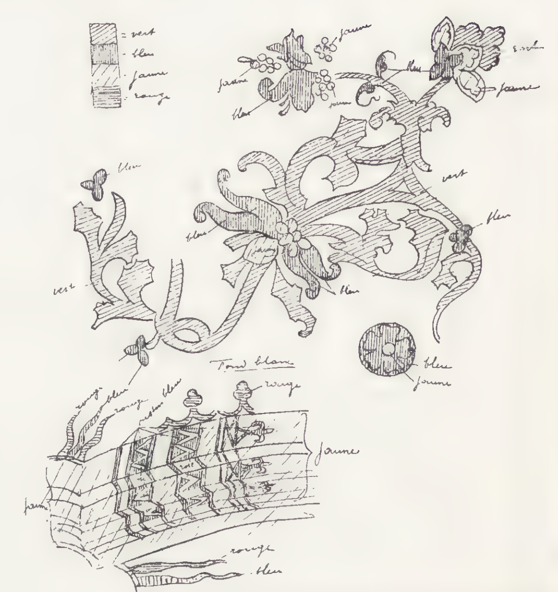
Voici encore une fresque, représentant sainte Catherine entourée de soldats, de l'ancienne église de Saint-Pierre, à Grimde (Tirlemont). Elle doit dater de la fin du XVI^{e} siècle.

Nous y retrouvons les tons froids par le *jaune* de sa robe ; le *rouge* du soldat à son épaule gauche ; le *bleu* par la jaquette et les souliers et l'*orangé* par le maillot et à son épaule droite figure un 3^{me} soldat à jaquette *bleue ;* la robe est noire avec dessin blanc. Le fond de la fresque est *noir,* les parties d'architecture *grises.*

Relevé en 1898, par A. Van Gramberen.

FRESQUE A L'ANCIENNE ÉGLISE DE ST-PIERRE A GRIMDE, XVI^{e} SIÈCLE.

A droite se montre un tableau représentant sainte Catherine sur la roue, également composé des mêmes couleurs.



D'après un croquis de feu le prof. Martin.

PEINTURES DES VOUTES DE ST-SERVAIS A MAASTRICHT.

La clef de voûte de Maastricht avec les flammes et la plante qui l'entoure est en tons chauds. Si nous regardons bien nous y retrouverons le *rouge,* le *bleu* et le *jaune,* plus un ton secondaire, le *vert.*

Relevé par A. Van Gramberen

CLEF DE VOUTE POLYCHROMÉE A LA CATHÉDRALE DE FRIBOURG (EN BRISGAU). FIN XV^{e} SIÈCLE.

Nous donnons une clef de voûte de la cathédrale de Fribourg en Allemagne. Les couleurs primaires y sont le *rouge*, le *bleu* et le *jaune* remplacé par l'*or*. La plante a comme couleurs le *jaune*, le *rouge*, le *vert*. Le tout est cerné de *noir* et le fond est *blanc*.

Si nous étudions soigneusement ces données nous obtiendrons le but que nous poursuivons, c'est-à-dire la résurrection des tons de la peinture murale du moyen-âge.

Que Dieu le veuille !

ARTHUR VAN GRAMBEREN.

ÉTUDE DE LA PEINTURE SUR VERRE.

3me ARTICLE (1).

Le vitrail proprement dit. La coloration. La Grisaille. *(Suite.)*

MUNIS de ces connaissances techniques, nous pourrions aborder l'étude des différents genres de vitraux. Il sera toutefois plus compréhensible de les traiter séparément, en étudiant tout d'abord la grisaille et la mosaïque, pour examiner ensuite les vitraux avec personnages isolés et sujets légendaires. Cette distinction se justifie d'autant plus que les grisailles paraissent avoir été les premiers sujets d'application de la peinture sur verre. Les baies de fenêtres étant basses et étroites dans le principe, ce genre convenait parfaitement à la décoration des édifices, permettant à la lumière de s'y introduire plus abondamment.

Nous avons vu dans un article précédent que les prescriptions cisterciennes interdisaient, au XIIe siècle, l'usage de vitraux colorés et la représentation de sujets. Ce fut encore une cause prépondérante de l'emploi de grisailles.

Ce genre paraît devoir remonter au XIe siècle. C'est cependant au XIIe qu'il devient fréquent, suivant l'opinion de certains auteurs. Viollet-le-Duc fait remonter les plus anciennes grisailles connues au XIIIe siècle.

C'est dans les églises cisterciennes de l'ordre de Saint-Bernard que nous trouvons les premiers modèles de grisailles. La plus importante série que nous puissions étudier se trouve dans l'abbaye d'Heiligenkreuz, en Autriche.

Il fallait certainement une puissance créatrice très grande pour produire, au moyen de si peu de motifs différents, une telle variété de modèles. Suivant Camesina, qui leur consacre un ouvrage entier, elles doivent dater de la fin du XIIe au commencement du XIIIe siècle.

Cette intéressante étude est accompagnée de planches reproduisant trente-neuf modèles de grisailles, toutes du plus haut intérêt.

Les grisailles apparemment les plus anciennes se composent de bandes s'enroulant élégamment de façon à former de belles mosaïques (fig. 4).

Nous avons déjà fait remarquer combien ce motif tend à rappeler les dessins ajourés des pierres spéculaires qui clôturaient anciennement les édifices. Ce sont ensuite de belles arabesques, tantôt unies encore à de larges bandes (fig. 5 et 6), tantôt se déroulant librement sur tout le champ du vitrail. Une bordure assez large, composée de motifs tirés de la flore, parfois plus étroite, composée d'un simple filet décoré de dessins légers, contourne chaque fenêtre.

Quelquefois à la jonction des bordures, montant parallèlement vers le sommet du cintre, se dessine un ornement enchâssé dans un médaillon (voir fig. 5 et 6) : c'est une croix blanche sur fond noir, une tête barbue, une tête d'aigle, un monogramme, etc. Les verres employés dans ces vitraux sont verdâtres, épais de cinq millimètres environ et très durs. Les verres colorés

(1) *Bulletin des Métiers d'Art*, 2e année, p. 203.

FIG. 4. GRISAILLE
DIMENSIONS 55 × 48 CENT.

ont subi davantage l'influence des agents atmosphériques.

Les fonds sont quadrillés de différentes façons; tantôt les traits sont tous régulièrement disposés en sens oblique et croisés de même, de façon à former des losanges réguliers; tantôt ils sont disposés de manière à former des carrés. Ces traits sont presque toujours peints en noir sur le fond verdâtre; parfois aussi on recouvrait tout le fond d'un léger glacis brunâtre plus ou moins foncé, dans lequel on enlevait à la pointe le dessin losangé ou quadrangulaire, de façon à le faire ressortir en clair sur un fond obscur. On rencontre également la substitution de petits dessins variés aux losanges ou carrés dans ces fonds enlevés à la pointe. Souvent la même fenêtre contient à la fois ces diverses applications.

Nous possédons actuellement fort peu de restes de grisailles tout à fait incolores, hormis ceux d'Heiligenkreuz dont nous venons de causer.

Il en existe quelques beaux exemples de la même époque à Constance. L'abbé Texier cite les verrières de Bonlieu et d'Obazine comme étant les plus anciennes de ce genre en France. Émile Amé cite encore celles de Pontigny et Chably ; mais ce sont à vrai dire des vitrages incolores sans peintures, et non des grisailles proprement dites. Nous en avons causé dans l'article précédent.

Camesina estime les grisailles d'Heiligenkreuz plus anciennes encore que ces vitrages français.

Viollet-le-Duc n'admet pas qu'il existe encore des restes, ou très peu de grisailles du XII^e siècle qui permettraient d'en faire un historique suffisant, sauf la verrière de l'église abbatiale de Saint-Denis, dans laquelle on voit des griffons au milieu de médaillons carrés.

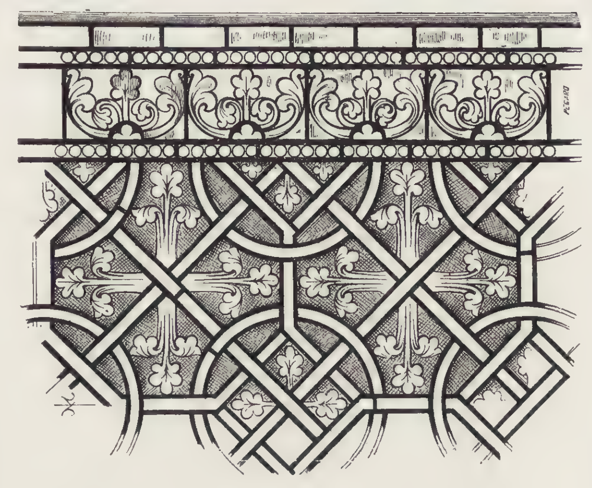
Les grisailles incolores du XIII^e siècle que cite Viollet-le-Duc sont celles de l'église abbatiale de Saint-Jean-au-Bois (fig. 7), près de Compiègne, celles d'Auxerre et de Soissons.

FIG. 5. GRISAILLE.
DIMENSIONS 62 × 52 cent.

Le lecteur saisira immédiatement la différence de caractère entre cette grisaille et celle d'Heiligenkreuz représentée plus haut. La bordure de la verrière de Saint-Jean-au Bois se rapproche cependant du dessin d'Heiligenkreuz.

Nous rencontrons déjà, dans ces dernières, quelques tentatives plus ou moins hardies d'infraction à la règle sévère des ordres cisterciens, proscrivant tout emploi de couleurs et de représentations figurées dans les vitraux.

La coloration des grisailles atteint une grande richesse, surtout dans les bordures du XIIIe siècle, et va s'accentuant en s'approchant du XIVe. Le caractère général se modifie considérablement dès le milieu du XIIIe siècle. La coloration se fortifie, le dessin devient plus léger, les tiges et ornements tirés de la flore s'amincissent considérablement et semblent partir le plus souvent d'un point central occupé par une rosace coloriée. Des bandes de couleurs croisées de différentes façons sillonnent le vitrail pour reposer le regard et former un lien entre les parties fortement coloriées et la grisaille.



GRISAILLE, XIIIe SIÈCLE.

FIG. 6. GRISAILLE.
DIMENSIONS 77 × 52 cent.

Parfois la même bande conserve une coloration uniforme qui permet de saisir immédiatement toute sa trajectoire et la fait reconnaître entre les autres qui la croisent. Ces grisailles sont beaucoup plus transparentes que les précédentes.

Viollet-le-Duc fait remarquer que, dans les grisailles incolores du XIIIe siècle, les peintres verriers employaient souvent des blancs de tonalité différente ; ils ne les disposaient pas au hasard, mais de façon à obtenir des effets chatoyants et soyeux dans lesquels, suivant les surfaces frappées par la lumière, le dessin se détache en ton plus obscur sur un fond clair, ou inversement. Les baies de fenêtres, en s'allongeant, obligèrent le caractère de la grisaille à se modifier, le dessin dut s'étendre, et il devint indispensable de colorier davantage, pour éviter la monotonie des grandes surfaces entièrement incolores.

Plus on avance vers le XIVe siècle, plus on s'écarte des prescriptions cisterciennes. Les bordures surtout, toujours coloriées avec richesse, prennent un développement considérable. Les

ornements de la flore romane disparaissent et sont remplacés par des feuillages plus simples, presque toujours trilobés.

Le verre est, comme qualité, inférieur au verre du XIIe siècle.

Vers la seconde moitié du XIIIe, principalement dans les fenêtres hautes, la grisaille se joint parfois au vitrail avec personnages, et s'harmonise avec lui sous le rapport de la coloration et de l'énergie du dessin. Ce moyen était pratique pour contrebalancer la perte de lumière occasionnée par la figure, dont la surface était plus fortement colorée. Il était économique; la grisaille étant de fabrication plus aisée, elle était moins coûteuse. On avait donc là des vitraux composés en partie de grisailles, en partie de panneaux colorés.

FIG. 8. ÉGLISE ST-THOMAS A STRASBOURG, XIVe SIÈCLE.

Les grisailles deviennent beaucoup plus fréquentes à la fin du XIIIe. Leur caractère se maintient presque intact depuis la fin du XIIIe jusque vers le milieu du XIVe siècle. Le glacis des fonds réapparaît déjà à la fin du XIIIe, mais appliqué très maladroitement. Au lieu d'enlever des dessins dans ce glacis, pour laisser apparaître par ces échappées la couleur pure et transparente du verre, on se contenta d'apposer un glacis inégal sur tout le fond, ce qui rend la grisaille lourde et contraste singulièrement avec la limpidité du verre dégagé de couleur, et en outre enlève beaucoup de lumière. Les grisailles incolores se raréfient de plus en plus dès la seconde moitié du XIIIe. La cathédrale de Troyes nous en a conservé de beaux exemples de la fin du XIIIe. Celles-ci sont cependant entourées de bordures coloriées. Les baies de fenêtres s'élançant toujours davantage, les couleurs prennent une importance encore grandissante; les grisailles deviennent plutôt de véritables mosaïques coloriées.

Nos devanciers du XIVe siècle furent, en certains points, moins sincères que les peintres verriers précédents.

En vue de simplifier la coupe du verre on voit fréquemment chez eux l'emploi de couleur noire pour simuler le plomb. Puis la découverte du chlorure d'argent pour la coloration en jaune du verre amena les peintres verriers à employer cette ressource nouvelle, dès le milieu du XIVe s.

Précédemment chaque verre, sauf parfois le rouge, était coloré dans sa masse, le peintre verrier découpait chaque nuance de verre séparément. Grâce aux propriétés colorantes des sels d'argent, le peintre verrier put simplifier considérablement la coupe du verre. On ne tarda pas à abuser de cette découverte importante. On fit des grisailles entièrement blanches et jaunes. Il en existe plusieurs panneaux à la cathédrale de Chartres.

La fabrication du verre faisait de grands progrès au point de vue industriel. Petit à petit le peintre verrier était moins astreint à n'employer que de petits morceaux de verre; au fur et à mesure qu'il pouvait se procurer des feuilles plus grandes, il sacrifiait les plombs en simplifiant la coupe. Il modelait et ombrait plus aisément des surfaces plus étendues.

On comprendra facilement combien toutes ces ressources techniques durent influencer considérablement sur le caractère des vitraux. Les peintres verriers suivirent la tendance générale vers le naturalisme. Ils cessèrent de comprendre suffisamment la nécessité de traiter la grisaille en peinture plate sans effets de reliefs. La vanité de produire des choses d'exécution difficile, de dessin savant, les amena à ombrer fortement leurs sujets. On en vint même à peindre entièrement en grisaille des vitraux à personnages. En France, les plus anciens de ces exemples ne sont pas antérieurs au XVI^e^ siècle.

La grisaille doit être avant tout une tapisserie transparente, car il est pénible et fatigant d'en démêler le dessin, l'œil ne trouvant aucun point d'appui sur des surfaces entièrement grises.

Les grandes verrières des édifices religieux requéraient une coloration chaude et un dessin énergique pour produire un effet en harmonie avec l'architecture majestueuse et solide, et la rehausser par sa vigueur.

Au XIV^e^ siècle les bordures deviennent beaucoup plus étroites, on en juxtapose parfois plusieurs au lieu de les élargir. Les formes géométriques y prédominent. Le blason prend place également dans la grisaille, et parfois en grand nombre.

Au XV^e^, les grisailles deviennent beaucoup plus rares, elles se composent le plus fréquemment de verrières blanches avec dorures, de feuillages compliqués et savamment modelés. Si le progrès académique dans le dessin et le modelage va s'accentuant jusqu'au XVII^e^ siècle, il y a recul notoire en matière de composition et de peinture sur verre. On se borne souvent aux camaïeux avec sujets et arabesques.

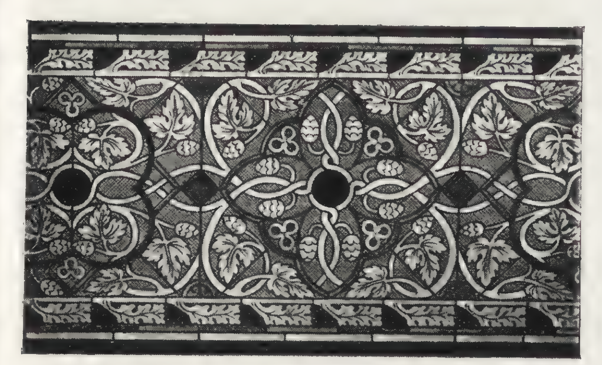


FIG. 9^a^. GRISAILLE.
ABBAYE CISTERCIENNE D'ATTENBERG (COLOGNE), XIV^e^ SIÈCLE.

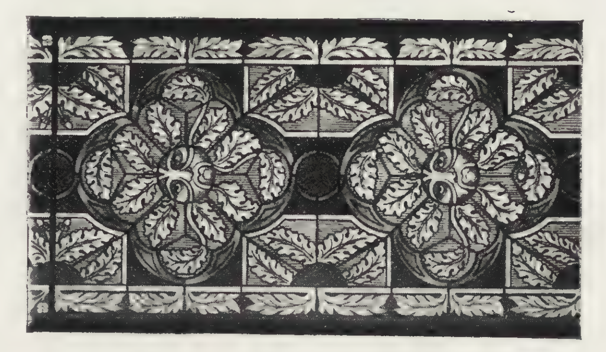


FIG. 9^b^. GRISAILLE.
ABBAYE D'ATTENBERG (COLOGNE), XIV^e^ SIÈCLE.

Au moyen âge les grisailles occupaient le plus souvent les fenêtres latérales et, dans ce cas, elles étaient assez opaques pour que leur reflet ne nuisît pas à la coloration des vitraux sur lesquels leur jour pouvait tomber.

Viollet-le-Duc s'exprime ainsi à ce sujet :

« Ces rayons solaires cependant jettent, à » certaines heures de la journée, une lueur » nacrée sur les vitraux colorés, ce qui leur » donne une transparence et des finesses de tons » indescriptibles. Les vitraux latéraux du chœur » de la cathédrale d'Auxerre, mi-partie gri- » sailles, mi-partie colorés, répandent ainsi sur » la fenêtre absidale, entièrement colorée, un » glacis d'une suavité dont on ne peut se » faire une idée. La lueur d'un blanc opalin qui » passe à travers ces baies latérales, et qui » forme comme un voile d'une extrême trans- » parence sous les hautes voûtes, est traversée » par les tons brillants des fenêtres du fond qui » produisent les chatoiements des pierres pré- » cieuses. Alors les formes semblent vaciller » comme les objets aperçus à travers une nappe » d'eau limpide. Les distances ne sont plus » appréciables, elles prennent des profondeurs » où l'œil se perd. A chaque heure du jour ces

» effets se modifient, toujours avec des harmo-
» nies nouvelles dont on ne peut se lasser
» d'étudier les causes, quand toutefois on tient
» à étudier les causes des effets perçus par les
» sens ; or, plus cette étude est approfondie,
» plus on demeure émerveillé de l'expérience
» acquise par ces artistes, dont les théories sur
» les effets des couleurs (admettant qu'ils en
» eussent) sont pour nous inconnues, et que les
» plus bienveillants d'entre nous traitent en
» enfants naïfs. N'admettant pas que la naïveté
» toute seule puisse arriver à des résultats aussi
» complets dans les choses d'art, étant bien
» convaincu, au contraire, qu'il faut aux artistes
» une connaissance très supérieure des causes
» et des effets pour produire des œuvres tou-
» jours réussies, et cela dans de vastes monu-
» ments, nous allons essayer de donner un
» aperçu du système adopté par les verriers du
» moyen âge dans la composition et la fabrica-
» tion des grisailles. » (Viollet-le-Duc. *Dict. arch.*, t. IX, p. 447.)

La mosaïque est du dessin d'ornement fortement coloré; la grisaille n'y occupe que la moitié, tout au plus, de la surface totale. Elle se rencontre surtout au XIVe siècle.

L'église Saint-Thomas, à Strasbourg, ainsi que celle des pères dominicains, à Erfurt, en possèdent de superbes spécimens de cette époque. Les deux figures précédentes (8 et 9) suffiront actuellement à donner une idée de ce genre de vitraux, dont nous nous occuperons plus spécialement dans la suite.

J. Osterrath.

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS.

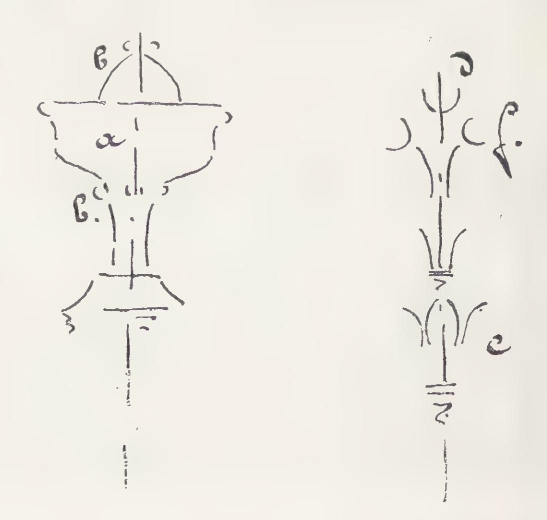
XI. — ÉTAMINES.

En haut de la planche XXVII se trouvent exposés les éléments naturels des diverses sortes d'étamines ; au-dessous vient l'application de ces principes pour tissu d'ameublement, cuivre, gravure, fer forgé et vitrail.

1° *Une bande pour tissu d'ameublement,* où il est fait application des étamines didynames. Le fond est brun foncé, l'enveloppe (ou partie déchirée de corolle) en brun clair. Les étamines sont traitées en couleur claire, de manière à avoir la prédominance en lecture.

Disposés sur des axes perpendiculaires aux bords de la surface, les motifs sont en position inverse de mouvement de sève l'un par rapport à l'autre.

2° *Le fleuron de couronnement en cuivre* est l'application des étamines : monadelphes en *a* dans la couronne et didynames en *b*



pour le pied du fleuron et l'entourage du nœud central.

PLANCHE XXVII. ÉTAMINES.
PRINCIPES NATURELS. APPLICATIONS.

3° *Les motifs pour gravure* sont l'interprétation des étamines polyadelphes. Ils sont traités en partis plus ou moins clairs ou foncés. On verra par leur opposition qu'agissant sur un même contour on peut arriver, par la variation des tons, à des expressions de valeurs différentes.

4° *Le fleuron ou épi pour fer forgé* est l'application des étamines didynames en *c*, tétradynames en *d* et polyadelphes en *f*.

5° *La bande pour vitrail* est une application des étamines diadelphes. Disposées en forme de crosses, elles rampent en verticale le long des deux filets qui leur servent de tuteurs.

La silhouette du motif-décor se plie à la coupe du verre et les contours intérieurs sont souples et franchement accusés par l'emploi de la grisaille vitrifiable.

XII. — ANTHÈRES.

Dans le haut de la planche XXVIII, en des carrés posés d'angle, suivant la direction horizontale, défile l'exposé des principes naturels.

Les applications qui suivent présentent :

1° *Trois motifs pour peinture décorative,* où il est fait emploi des anthères : en loges; en connectif (réniformes et bicornes); quadriloculaires, disposées sur une bande circulaire.

2° *Motif pour fer forgé,* représentant un coin de maintien d'angle de panneau.

L'ensemble, en tôle ajourée, est l'application des anthères bicorne et sphéroïdale. Cet angle est fixé au moyen de clous et de trois rosettes à huit lobes vissées.

3° *Le motif pour mosaïque* est l'angle d'un panneau décoratif, dont on voit dans le bas un fragment de la bande d'encadrement. Ce motif d'angle est l'application des anthères syngénèses. F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

TRAVAUX DU JOUR.

Bijoux. — Broches-pendeloques.

M. Ch. Feyt vient de nous montrer quelques nouveaux bijoux, très heureusement composés, que nos lecteurs nous sauront gré de reproduire. M. Feyt possède la clef de la véritable œuvre d'art industriel. Il va d'abord à la destination de l'objet, il étudie le rôle d'utilité de son bijou, son mode d'emploi, son jeu ornemental dans le costume. Il recherche ensuite le motif naturel qui se pliera à une décoration originale tout en restant respectueux des données précédentes. Sa connaissance du dessin, son goût sûr, sa science des ressources du métal et des qualités du joyau lui font produire des œuvres pratiques, propres, souples, riches, vivantes, des œuvres d'art, en un mot.

Les broches que nous publions en sont de nouveaux exemples.

Héritière de l'antique fibule dont le but utilitaire était de joindre, de rajuster certaines parties du vêtement, la broche sert encore, dans la parure, à rassembler et à

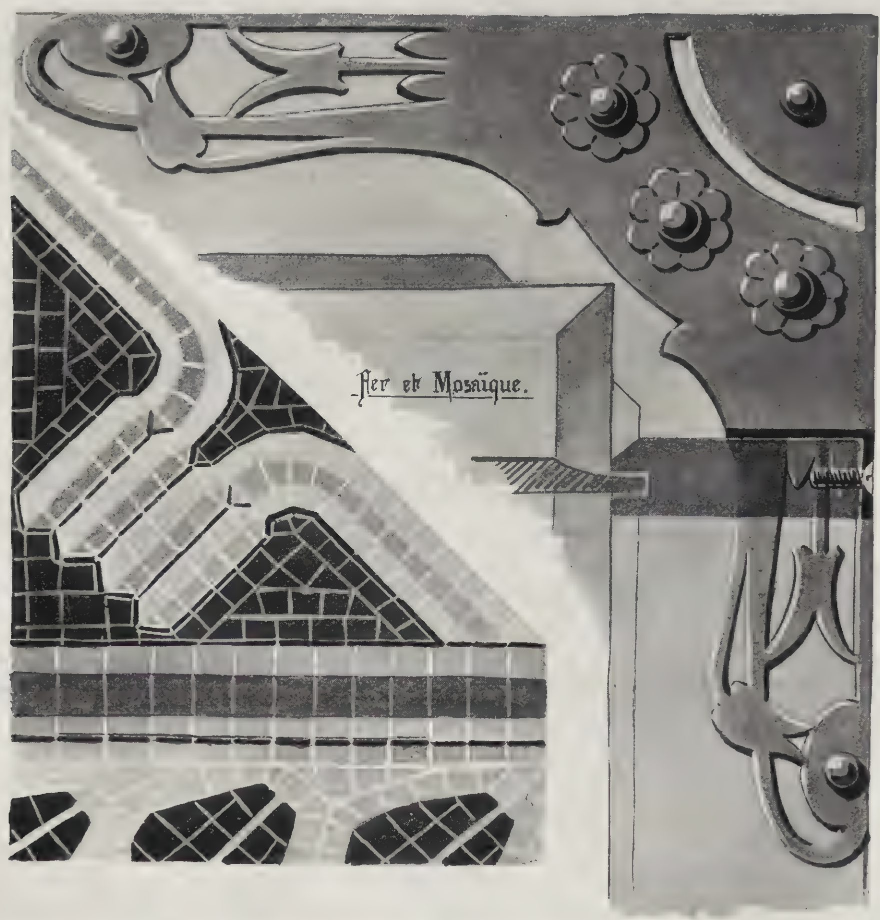


PLANCHE XXVIII. ANTHÈRES.
PRINCIPES NATURELS. APPLICATIONS.

BROCHES ET PENDELOQUE. Par M. Ch. Feyt.

telle sorte que ses parties soient bien reliées entre elles, en ne laissant aucune faiblesse : en effet, son épingle, c'est-à-dire la broche proprement dite, doit s'introduire souvent dans des étoffes épaisses et résistantes, mais c'est sur le corps de la broche que porte l'effort de la main. Il faut aussi, dans l'intérêt des dentelles et d'autres tissus légers qui se trouvent ordinairement en contact avec lui, que le bijou présente le moins d'aspérités accrochantes possible.

Les trois exemples de broches que nous reproduisons à grandeur d'exécution remplissent bien ces conditions.

maintenir les étoffes, mais elle occupe dans le costume une place plus déterminée. Elle se porte le plus souvent sur le col, en vue de sa fermeture et, au contraire de la fibule, noyée dans les amples draperies, le caractère ornemental de la broche l'emporte sur son caractère pratique.

Celui-ci est suffisant pour imposer dans sa construction quelques points importants. Afin d'assurer sa solidité, il faut traiter la broche de

Voici d'abord celle formée par deux fleurs d'un mouvement contraire, dont les pétales sont en émail clair (blanc), le calice et les feuilles en or ciselé. Au centre une turquoise la surmonte ; une perle fine se balance au bas. Si les principes de la broche trouvent ici un exemple très précis, les exigences du goût sont aussi satisfaites. Cette pièce est pleine de vie, mouvementée, et notre gravure a le tort de ternir l'éclat du métal et des pierres à côté de la

mate et dormante blancheur de l'émail dont les contours semblent s'agiter.

Plus somptueuse mais plus dure, disons d'une plus roide richesse, est la broche où deux chimères contrebutées, en fonte d'or ciselée, tiennent une perle dans la gueule. Au centre rayonne une turquoise et en dessous d'elle, appendue dans une griffe, une grosse perle fine. Grâce à la liaison parfaite de toutes les parties, la structure est ici bien combinée pour répondre aux règles de la résistance et pour obtenir, par la multiplication des détails autour des membres forts, par l'appel sur des centres brillants, un tout d'élégance et de légèreté.

La broche dont le sujet comporte deux têtes de coqs est faite en émail et en or. La crête des deux volatiles est en émail rouge cloisonné, et cette note de couleur, encadrant tout le corps du bijou, lui donne un développement inattendu et beaucoup de vivacité. Celle-ci s'accroît, heureusement appuyée par l'éclat central d'un petit brillant qui, dans un champ moins coloré, serait peut-être insignifiant. Un saphir en haut, une perle agriffée en bas agrémentent ce bijou, où chaque partie vaut par sa voisine et l'ensemble par l'heureuse combinaison des tons et des traits. C'est un type réussi au point de vue du relief.

La mode d'aujourd'hui combine les formes de la broche et du pendant. Celui-ci dont le but, uniquement de parure, est de faire valoir une perle à laquelle la partie supérieure ne sert, en théorie, que de monture peut recevoir une forme variable à l'infini. Sa technique, qui a été souvent analogue à celle de la broche, ne réclame pas les conditions de résistance de cette dernière.

Voici, donc, en quatrième lieu, un exemple de pendeloque qui se termine en un cabochon saphir. Le dessus se compose de deux oiseaux en fonte ciselée que des liserons entrelacent. Ceux-ci sont en émail bleu ; leur pistil consiste en rubis. Les mêmes pierres sont par trois fois rappelées dans le corps du joyau en dessous du diamant central. Le mouvement des fleurs, l'allure des oiseaux sont pleins d'élégance charmante. Ce petit ensemble, commandé par une ligne éminemment délicate et gracieuse, plein d'unité, est de toute beauté. Parmi ces quatre bijoux, voici celui que je préfère.

SPECTATOR.

VARIA.

LES QUATRE SAINTS COURONNÉS. Un abonné de Tirlemont nous communique, au sujet de l'article que nous avons donné sur les QUATRE SAINTS COURONNÉS (1), l'extrait ci-après de la *Légende Dorée* du bienheureux JACQUES DE VORAGINE, écrite au XIII[e] siècle, qui intéressera certainement nos lecteurs ; qu'il reçoive nos meilleurs remerciements.

« Les Quatre Couronnés s'appelaient Sévère, » Sévérien, Carpophore et Victorin. Par l'ordre » de Dioclétien, ils furent battus de verges » plombées, jusqu'à ce que mort s'ensuivît. On » fut pendant très longtemps sans trouver les » noms des quatre martyrs; et l'Église, faute » de connaître les noms, décida de célébrer » leur fête le même jour que celle de *cinq* » *autres martyrs*, Claude, Castor, Symphorien, » Nicostrate et Simplice, *qui subirent le mar-* » *tyre deux ans plus tard*. Ces cinq martyrs » étaient sculpteurs; et comme ils se refusaient » à sculpter une idole pour Dioclétien, ils » furent enfermés vivants dans des tonneaux » plombés et précipités dans la mer, en l'an du » Seigneur 287. C'est donc le jour de la fête » de ces cinq martyrs que le pape Melchiade » ordonna que fussent commémorés, sous le » nom des Quatre Couronnés, les quatre autres » martyrs dont on ignorait les noms. Et bien

(1) Voir page 222, n° 7 du Bulletin.

» que, par la suite, une révélation divine eût » permis de connaître les noms de ces saints, » l'usage se conserva de les désigner sous le » nom collectif des Quatre Couronnés. »

Cette citation dissipera-t-elle, comme notre correspondant le croit, tout malentendu relatif aux diverses opinions qui ont été émises au sujet des Quatre Saints Couronnés ? Nous regrettons de ne pouvoir partager entièrement son avis.

Tout d'abord une nouvelle discordance se présente quant à la date à laquelle les dits saints auraient subi le martyre ; or, sans contester qu'il y ait eu des condamnations de chrétiens à raison de leur foi pendant les premières années du règne de *Dioclétien*, il n'en est pas moins vrai que l'édit de la 10ᵉ persécution générale ne date que de 303 ; un autre édit de l'an 300 avait ordonné la destruction des livres des chrétiens. (Voir les dates données par les PP. Giry et Cahier.)

D'autre part il paraîtra assez étonnant, étant donné que les Quatre Couronnés étaient bien distincts des cinq autres martyrs, que certaines gildes des métiers aient attribué l'appellation des « Quatre Saints Couronnés » à quatre des autres saints dont la fête est célébrée le même jour et qu'elles aient pris même un saint dont le nom n'est cité ni par de Voragine ni par le P. Cahier (méreau de *Middelbourg*).

Le fait de la révélation des noms des Quatre Saints Couronnés devait sans doute être connu de toute la chrétienté, à raison même de son caractère extraordinaire ; or, des gildes des trois villes citées dans notre article, celle de Gand seule avait adopté pour patrons les véritables Saints Couronnés. A. v. H.

Qu'il me soit permis, à mon tour, d'émettre un avis sur la question, après avoir consulté le *Bréviaire Romain*. La IXᵉ leçon du 8 novembre retrace l'histoire des Saints Couronnés d'une manière fort semblable au récit de Jacques de Voragine, mais avec plus de clarté et en le rectifiant sur un point important.

Après avoir péri sous les fouets plombés, les quatre frères Severus, Severianus, Carpophorus et Victorinus furent jetés aux chiens, qui les laissèrent intacts. Les chrétiens ayant enlevé les corps leur donnèrent la sépulture dans une sablière près du tombeau des saints martyrs Claudius, Nicostratus, Symphorianus, Castorius et Simplicius qui avaient été suppliciés sous le même empereur : *qui eodem imperatore passi erant*, parce que, étant sculpteurs, ils ne purent être amenés à tailler des idoles. Conduits devant les images du Soleil pour les vénérer, ils refusèrent d'adorer les œuvres des hommes. Jetés en prison pendant plusieurs jours, ils persévérèrent, furent battus de fouets armés *(scorpionibus)*, puis enfermés dans des tonneaux plombés, jetés au fleuve.

« Il existe à Rome, ajoute le *Bréviaire*, une église sous le vocable des Quatre Saints Couronnés *dont* les noms d'abord ignorés furent ensuite révélés par Dieu. Là sont ensevelis avec honneur, non seulement les corps d'eux quatre, mais aussi de ces cinq martyrs, et leur fête se célèbre le 6 des ides de novembre ».

Ce récit, autant et plus que celui de Jacques de Voragine, semble décider pour l'opinion de notre correspondant tirlemontois.

Toute la question se résumerait ainsi : il y a eu désaccord sur la personnalité des Quatre Couronnés ; ce désaccord n'est-il pas né d'une confusion et comment celle-ci a-t-elle pu se produire ? C'est ce qui n'apparaît que trop clairement.

On a confondu, avec les Quatre Couronnés, quatre de leurs cinq confrères dans le martyre. Et l'on sent immédiatement pourquoi : Les noms des premiers sont inconnus d'abord, on les ensevelit près des seconds, ils reçoivent le même tombeau, une église s'élève sur ce tombeau ; leur culte s'y pratique en même temps, leur fête se célèbre le même jour, leur office est commun, et cet office qui actuellement laisse des confusions possibles a pu avoir une rédaction moins claire antérieurement à la révélation des quatre noms.

C'est, certes, avant cette révélation qu'il faut faire remonter la confusion existante.

Je ne m'étonne pas, avec notre collaborateur

A. v. H., qu'elle ait persisté malgré cette révélation. Ancrée dans la tradition populaire, dont l'ignorance est souvent voulue, elle devait en général demeurer. Le contraire serait surprenant.

Il ne faut pas s'étonner non plus de voir, comme à Middelbourg, se glisser parmi les noms — fort infidèlement traduits – un nom totalement étranger aux neuf saints du 8 novembre. Ces anomalies sont fréquentes. Le plus souvent elles n'ont pas d'histoire, tant leur origine est modeste. Un document antérieur à 1607 nous montrerait peut-être *Decyderius* remplacé. Qu'en sait-on ?

Sait-on d'ailleurs pourquoi Severus, Severianus, Carpophorus et Victorinus sont les patrons des tailleurs de pierre plutôt que les cinq autres saints ? Ceux-ci, sculpteurs, martyrs pour leur Foi et leur Art qu'ils ne voulurent pas profaner, n'ont-ils pas un titre plus direct à ce patronage ? Au début, ce patronage ne leur aurait-il pas appartenu ? Et n'est-ce pas ensuite que leur nombre aurait été réduit à quatre ? On comprendrait comment : L'église qui garde leur relique est sous le vocable des Quatre Couronnés ; c'est ainsi que se dénomme leur fête, et leur office commence sous ce titre. De là à passer aux corporations de leur patronage, cette dénomination n'a fait qu'un pas. Il n'en fallait qu'un second pour mettre la représentation de leur image d'accord avec le vocable plutôt qu'avec la réalité, en réduisant leur nombre d'une unité.

On le voit, la cause, la nature même de la confusion demeurent douteuses. Cependant, si le choix reste libre entre l'opinion des Bollandistes et celle du P. Cahier (1), entre la coutume de Gand et celle d'Anvers, entre celle qui s'accorde avec la lettre est celle qui plaît mieux à l'esprit de l'Histoire, la question me semble devoir être déplacée. Elle n'est pas de savoir quelle est la personnalité des Quatre Saints Couronnés — le Martyrologe le dit — mais bien de savoir quels sont les patrons des maçons et des tailleurs de pierre : Sont-ce les Quatre Saints Couronnés dont on ne connaissait pas d'abord les noms, ou sont-ce les cinq autres saints, erronément appelés *couronnés ?*

Peut-être de patients érudits, fouillant aux premières sources, fixeront-ils un jour ce point intéressant de l'histoire des métiers.

E. G.

(1) Il n'y a pas de désaccord réel entre ces auteurs.

Les Bollandistes disent : les Quatre Saints Couronnés sont : Sévère, Sévérien, Carpophore, Victorin.

Le P. Cahier dit : les patrons des tailleurs de pierre sont : Claude, Castor, Symphorien, Nicostrate, Simplice.

Ils ont également raison à leur point de vue respectif.

A INTERVALLES RÉGULIERS des journaux et revues de France publient les informations les plus fantaisistes sur la situation qui est faite aux œuvres d'art ancien en Belgique. Tout récemment encore le *Journal des Arts* consacrait un long article aux ravages que l'École Saint-Luc (toujours elle, le bouc émissaire !) exerce dans les vieux monuments du pays. Il disait que « *les somptueux revêtements de marbre et les boiseries, toute l'ornementation Renaissance, en un mot, de l'église Notre-Dame de Courtrai a été arrachée, vendue à des brocanteurs. On se prépare à faire subir le même traitement à la remarquable église Saint-Martin d'Alost* » (1).

Mon Dieu ! on excuserait nos voisins d'être si mal informés de nos choses nationales, qu'ils comprennent en général assez peu, mais malheureusement ces tendancieuses nouvelles tirent leurs sources de quelques correspondants bilieux de Belgique, et certains journaux d'ici les reprennent sans contrôle.

Ce sont autant de détails d'une campagne dont les bruits (je me refuse à dire les effets) ont été aperçus depuis tantôt deux ans. C'est perdre son temps que de la combattre encore. Notre article du mois passé, traitant des travaux de Courtrai, avec ses éloquentes gravures, a mis

(1) Voir *Étoile belge*, 19 janvier 1903.

d'avance nos lecteurs à même d'apprécier la fausseté des opinions qu'on s'est efforcé de répandre. Nous avons appris, de divers milieux, que cet article avait produit le meilleur effet. Le *Bulletin* procédera encore ainsi à l'occasion, et tout prochainement, en étudiant le projet de restauration d'Alost.

La Commission des Monuments a cru, avec raison, qu'il était utile qu'elle répondît, d'une manière officielle, aux sottes attaques dont sont l'objet les travaux de restauration en cours. Sous forme de lettre, et à l'unanimité de ses membres, elle a adressé à M. le ministre de la justice une belle et péremptoire réplique aux allégations légères dont la Société nationale des Sites et Monuments s'est laissé faire l'organe.

Le défaut de place ne nous permet pas de donner en entier cette réponse. Nous comptons la publier dans notre prochain numéro.

G.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Église rurale.

QUE veut le *Bulletin* en organisant de tels concours ? Quel but poursuit-il ?

Favoriser l'éclosion, l'application et la généralisation des vrais principes. Encourager les jeunes artistes en leur permettant de se produire dans les voies nouvelles de l'art.

Les programmes sont tracés selon les principes que nous préconisons ; des solutions variées y sont données. En les analysant nous pouvons comparer et discuter des exemples concrets, faire toucher du doigt les solutions à atteindre, les moyens à éviter.

Disons que, sous ce rapport, notre dernier concours a obtenu un franc succès.

En présence de l'importance considérable du travail nécessaire, le chiffre des concurrents a été plus grand que nous ne nous y attendions : *vingt*. Ajoutons que la presque totalité est digne d'attention et d'étude. La moitié au moins est remarquable.

Nous croyons pouvoir accorder *à tous* un mot d'analyse : ils le méritent.

Ajoutons qu'entre les premiers concurrents classés la lutte a été chaude : leurs travaux ont été sévèrement discutés. L'honneur et le mérite, pour eux, est presque également partagé.

Une réserve générale : La plupart des travaux n'ont pas paru au jury pouvoir être exécutés pour la somme de 70,000 francs.

Cet affranchissement d'une règle importante du programme a certes diminué la difficulté du problème à résoudre. Le classement des vainqueurs devait s'en trouver modifié. Et, étant donné que, dans toutes les meilleures compositions produites, il n'est nullement démontré avec certitude la possibilité de poursuivre l'exécution pour le prix stipulé, le premier prix pouvait-il être accordé ?

Tel est, dans tous les cas, le motif qui a déterminé la majorité du jury à refuser l'attribution du premier prix.

Sa décision a été la suivante :

2e prix (300 fr.), décerné à *Lumen in Cœlo*.
2e prix (300 fr.), » *Ahbah ! Pas possible !*
3e prix (200 fr.), » *Rusticus*.

Mention avec prime de 100 fr. décernée à *A la grâce de Dieu*.

Mention avec prime de 100 fr. décernée à *Raison, Logique, Sentiment*.

Plusieurs autres concours ont été l'objet des jugements flatteurs du jury.

Celui-ci nous a prié de mentionner *Électrique, Savez, nos autes,* premier des travaux non primés.

Nous reproduirons une partie des plans des principaux projets. La Direction examine l'éventualité d'une exposition publique à Bruxelles.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. MARS 1903.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES.

NOUS commençons aujourd'hui la traduction du « *Traité de la construction et de l'ameublement des églises* », par S. Charles Borromée.

Cet ouvrage si précieux rappelle les règles qui doivent présider à la construction de l'ensemble et des diverses parties d'une

[...]

un véritable service à ceux qui s'occupent de la construction et de l'ameublement des édifices sacrés ou qui cherchent à s'instruire en cette matière.

Les modifications, apportées aux règles anciennes dans le cours des temps plus rapprochés de nous, seront indiquées en note dans la suite des articles.

LIVRE PREMIER

DE LA CONSTRUCTION DES ÉGLISES

I. De la ...tuation des églises, ...t, de leurs dimensions.

...ut bâtir une église il faut ...r un emplacement conve... ...rer dans ce but au juge... ...ire et aux conseils d'un ...vé par lui (1).

...aucoup que cet empla... ...quelque peu tout ce qui

...e terrain qu'on a choisi est ... à défaut d'élévation natu... ... en construira une, artifi... ...anière à obtenir trois ou ...r arriver jusqu'à la porte. ...ment dans les fondations ...es pour obtenir cet exhaussement.

Il faut encore aviser à ce que l'emplacement de l'église ne soit pas choisi dans un terrain humide et marécageux, ni au pied

(1) Selon le *Pontifical*, l'évêque doit désigner l'emplacement avant qu'on ne commence les travaux.

ERRATA

Dans le numéro de mars, quelques erreurs typographiques ont échappé à la correction. Il faut lire :

Page 265, ligne 28 : le collier le plus primitif, au lieu de : le collier, le plus primitif.

Page 269, note : Payé à Hubrecht, au lieu de : Payé à Hutrecht.

Page 272, légende : au XVIIe siècle, au lieu de : au XVIe siècle.

Page 273, légende : vers la Poorterslogie et la rue Flamande, au lieu de ; vers la Poorterslogie. Rue Flamande.

d'avance nos lecteurs à même d'apprécier la fausseté des opinions qu'on s'est efforcé de répandre. Nous avons appris, de divers milieux, que cet article avait produit le meilleur effet. Le *Bulletin* procédera encore ainsi à l'occasion, et tout prochainement, en étudiant le projet de restauration d'Alost.

La Commission des Monuments a cru, avec raison, qu'il était utile qu'elle répondît, d'une manière officielle, aux sottes attaques dont sont l'objet les travaux de restauration en cours. Sous forme de lettre, et à l'unanimité de ses membres, elle a adressé à M. le ministre de la justice une belle et péremptoire réplique aux allégations légères dont la Société nationale des Sites et Monuments s'est laissé faire l'organe.

Le défaut de place ne nous permet pas de donner en entier cette réponse. Nous comptons la publier dans notre prochain numéro.

G.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Église rurale.

QUE veut le *Bulletin*
tels concours ? Quel
Favoriser l'éclosion, l'ap
ralisation des vrais principe
jeunes artistes en leur per
duire dans les voies nouvelle
Les programmes sont tr
cipes que nous préconiso
variées y sont données. En
pouvons comparer et disc
concrets, faire toucher du d
atteindre, les moyens à évit
Disons que, sous ce rapp
concours a obtenu un franc
En présence de l'importan
travail nécessaire, le chiffre
été plus grand que nous ne
vingt. Ajoutons que la p
digne d'attention et d'étu
moins est remarquable.
Nous croyons pouvoir a
mot d'analyse : ils le méritent.

Ajoutons qu'entre les premiers concurrents classés la lutte a été chaude : leurs travaux ont été sévèrement discutés. L'honneur et le mérite, pour eux, est presque également partagé.

Une réserve générale : La plupart des travaux n'ont pas paru au jury pouvoir être exécutés pour la somme de 70,000 francs.

Cet affranchissement d'une règle importante du programme a certes diminué la difficulté

jugements flatteurs du jury.

Celui-ci nous a prié de mentionner *Électrique, Savez, nos autes*, premier des travaux non primés.

Nous reproduirons une partie des plans des principaux projets. La Direction examine l'éventualité d'une exposition publique à Bruxelles.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2^me ANNÉE. MARS 1903.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES.

NOUS commençons aujourd'hui la traduction du « *Traité de la construction et de l'ameublement des églises* », par S. Charles Borromée. Cet ouvrage si précieux rappelle les règles qui doivent présider à la construction de l'ensemble et des diverses parties d'une église ; il donne des détails très précis, bien ignorés aujourd'hui, sur le mobilier et les nombreux objets qui servent au culte divin. Ces règles, ces détails ne sont pas de l'invention de l'auteur. Le saint archevêque de Milan qui écrivait au temps même du Concile de Trente n'a fait que nous transmettre la pensée de cette assemblée. Ses instructions ne sont donc pas seulement une œuvre d'art chrétien, elles ont probablement un caractère législatif et respirent le pur esprit de la doctrine catholique.

Le *Bulletin des Métiers d'art* qui a comme but notamment de faire revivre les vraies traditions de l'Église ne peut mieux faire que de publier une œuvre excellente à tant de titres ; sa lecture peut, en effet, rendre un véritable service à ceux qui s'occupent de la construction et de l'ameublement des édifices sacrés ou qui cherchent à s'instruire en cette matière.

Les modifications, apportées aux règles anciennes dans le cours des temps plus rapprochés de nous, seront indiquées en note dans la suite des articles.

LIVRE PREMIER

DE LA CONSTRUCTION DES ÉGLISES

I. De la situation des églises, de leur isolement, de leurs dimensions.

1. Quand on veut bâtir une église il faut avant tout choisir un emplacement convenable et s'en référer dans ce but au jugement de l'Ordinaire et aux conseils d'un architecte approuvé par lui (1).

Il importe beaucoup que cet emplacement domine quelque peu tout ce qui l'entoure.

Cependant, si le terrain qu'on a choisi est entièrement plat, à défaut d'élévation naturelle, l'architecte en construira une, artificiellement, de manière à obtenir trois ou cinq marches pour arriver jusqu'à la porte. Il trouvera facilement dans les fondations les terres suffisantes pour obtenir cet exhaussement.

Il faut encore aviser à ce que l'emplacement de l'église ne soit pas choisi dans un terrain humide et marécageux, ni au pied

(1) Selon le *Pontifical,* l'évêque doit désigner l'emplacement avant qu'on ne commence les travaux.

d'une colline ou à mi-côte, à cause de l'écoulement des eaux qui nuirait certainement à l'édifice.

Si cependant il est nécessaire de bâtir à mi-côte, il faut y aménager une surface plane correspondant à la grandeur de l'édifice à élever ; tout autour de celui-ci on fera des terrassements sur une largeur d'au moins cinq mètres. Le talus sera affermi au moyen d'un mur solide dans lequel on laissera quelques ouvertures par où l'eau puisse s'écouler.

2. La question de l'isolement ne peut pas être négligée. A tout prix, l'église doit être respectée et éloignée de tout bruit qui troublerait les fonctions sacrées.

Il faut donc veiller à ce qu'elle soit construite loin de tout endroit malpropre, des écuries, des auberges, des usines, des marchés publics et même il serait à souhaiter que ces causes de trouble ne fussent pas dans des rues adjacentes (1).

En outre, que l'église « forme comme une île », c'est-à-dire qu'elle soit à une certaine distance des autres édifices ; c'était la coutume des anciens, et cette coutume est bien raisonnable. Il est évident qu'on y arrivera plus facilement dans les campagnes où les maisons sont plus rares.

Il n'est pourtant pas nécessaire que l'isolement soit absolu. Rien n'empêche que les habitations des ministres, surtout celles des évêques, des chanoines et des curés, ne soient comme une dépendance de l'église ; toutefois, elles ne peuvent pas lui être adossées, mais seulement y être reliées par des murs.

La demeure des gardiens et des sacristains, qui ont pour office de protéger les biens de l'église contre le sacrilège, le vol ou l'incendie, peut être attenante à l'édifice sacré ou à la sacristie ; l'étage de celle-ci peut même servir d'habitation.

Il appartient à l'architecte de disposer cette demeure de manière qu'elle ne nuise pas à l'aspect extérieur du monument et ne masque pas les fenêtres. De plus, elle ne peut avoir ni ouverture ni fenêtre d'où l'on puisse voir dans l'église. La porte de communication n'existe pas pour faciliter des courses à l'extérieur ; qu'elle serve seulement aux gardiens ou sacristains lorsqu'il s'agit pour eux d'aller remplir dans l'église les devoirs de leur charge.

3. L'emplacement doit être assez grand pour que l'église puisse contenir et les habitants de la paroisse et la foule qui pourrait y affluer à certaines solennités (2).

L'on doit compter que pour chaque fidèle il faut un espace carré de cinquante centimètres de côté, soit de 1/4 de mètre carré ; l'on doit tenir compte en outre de la place qu'occuperont les colonnes et les murs.

(1) C'est clair : Par isolement on n'entend donc pas la séparation absolue de toute construction, ce qui peut desservir l'esthétique. Cependant, le *Pontifical* la requiert pour la cérémonie de bénédiction et de consécration, puisque les murs doivent être aspergés au dehors (P. 2, tit. 2, § 11). Toutefois le fait que l'évêque ne peut pas faire entièrement le tour de l'église n'empêche pas sa consécration (S. R. C. 19 sept. 1665).

(2) « Cependant tenir compte, d'une manière rigoureuse, d'une affluence extraordinaire, comme celle du jour de Pâques, d'un sacre, etc., serait s'exposer à faire trop en grand ». (Barbier de Montault, *Traité pratique de construction et d'ameublement des églises.)* Dans un bourg, il faut que l'église puisse contenir tous les habitants de la paroisse ; dans les villes, où les messes sont nombreuses, il suffit largement d'avoir place pour les deux tiers des paroissiens.

II. De la forme des églises (1).

La suite logique de notre sujet nous amène à traiter de la forme qu'il faut donner aux églises. L'évêque, aidé d'un architecte compétent, choisira celle qui convient le mieux à l'emplacement et aux dimensions de l'édifice à construire.

Les grandes basiliques romaines ont la forme d'une croix; c'est la forme la plus ancienne, qui remonte pour ainsi dire jusqu'aux temps apostoliques.

(1) Pendant les trois premiers siècles, les chrétiens se réunissaient dans des oratoires privés qui étaient des chambres plus ou moins ornées de maisons particulières. Dès qu'ils purent se mouvoir avec quelque liberté, déjà sous les empereurs Adrien et Gallien, mais surtout au IVe siècle, ils construisirent des églises d'après les règles qui furent établies avec le temps; ils prirent pour modèle le temple de Jérusalem et la description qu'on en lit dans l'Apocalypse. La maison de Dieu devait être orientée et autant que possible composée de trois parties : le vestibule (pronaos, aulé), le vaisseau (naos) et le sanctuaire, avec une place plus élevée où se trouvaient la table de l'autel (trapeza) et le trône de l'évêque, aux deux côtés duquel les prêtres étaient assis.

Sous Constantin, les églises prirent le nom de basiliques, parce qu'elles étaient des édifices vastes et spacieux à l'égal des basiliques profanes et que d'ailleurs un grand nombre d'entre elles étaient des temples païens, des édifices, fréquemment des basiliques, ayant servi aux assemblées publiques. *(A notre avis le temple païen ne pouvait être et ne fut que très rarement utilisé comme église; la basilique profane se prêtait, au contraire, admirablement aux exigences du culte chrétien, et son plan servit de modèle dans la construction des premières églises. — Note de la R.)*

La forme la plus simple de ces édifices était un carré oblong terminé à la partie orientale *(Les premières basiliques n'étaient pas orientées; une des constitutions de la fin du Ier siècle veut que le prêtre regarde l'orient pendant l'office; comme, à cette époque, le prêtre se tournait vers les fidèles, il s'en suit que la façade de la basilique était tournée vers l'Est. — Ce n'est guère qu'au Ve siècle que la façade fut tournée vers l'Ouest et le chœur vers l'Est. — Note de la R.)* par un enfoncement semi-circulaire appelé abside (apsis, concha) où s'élevait le trône de l'évêque entouré de sièges occupés par les prêtres. Cette partie s'appelait le presbyterium ou sanctuaire. L'autel était placé à l'entrée. Venait ensuite le chœur (chorus) où l'on psalmodiait et chantait l'office. Le vaisseau était séparé du chœur par des degrés et par une clôture (cancelli), quelquefois par un voile. Le transept qui se trouvait en avant du chœur était ordinairement plus long que dans les basiliques païennes et ainsi représentait les deux bras de la croix.

Remarquons ici que le plan en croix représente la croix et non le crucifié. C'est donc un symbolisme faux de briser l'axe de la croix pour imiter l'inclinaison de la tête du Sauveur au moment de sa mort. *(Beaucoup d'archéologues ne partagent pas l'avis de notre honorable collaborateur à ce sujet.— Note de la R.)*.

Le vaisseau était souvent divisé en trois nefs. Celle de droite était pour les hommes, celle de gauche pour les femmes et celle du milieu restait libre. « Les galeries supérieures des petites nefs étaient réservées aux vierges et aux veuves qui se consacraient particulièrement à Dieu et à la prière; de là le nom de gynécées. » (Mallet, *Cours d'architecture.)*

Trois portes s'ouvraient sur un premier narthex, sorte de portique fermé, large de toute la largeur de la basilique. C'est là que se tenaient, pour entendre les instructions, les catéchumènes, les pénitents dits écoutants et quelquefois les païens, les juifs, les hérétiques. A la basilique païenne on ajouta l'atrium ou impluvium ou parvis. C'était une cour carrée entourée de quatre portiques. Au centre se trouvait un réservoir d'eau où l'on se lavait les mains. Ce fut l'origine de nos bénitiers.

Entre les colonnes des portiques se trouvait une balustrade derrière laquelle se tenaient les pleurants. Un second narthex précédait l'atrium. C'était une espèce de péristyle ouvert qui régnait sur toute la largeur et qui était formé par 2, 5 ou 7 colonnes ou bien par un porche. Là était la place des pécheurs publics. A la droite du sanctuaire se trouvait le vestiaire (diaconicum, secretarium) où les ministres se revêtaient des ornements; à gauche une place où l'on mettait momentanément les offrandes non consacrées (oblationarium).

L'église était encore entourée du *baptistère,* ordinairement placé à la droite du narthex ; de la *salle de réception* dans laquelle on recevait les fidèles dans les communications nécessaires pour le service divin *(salutatorium)* ; de la *sacristie,* de la *bibliothèque,* des *écoles* et des *logements* des prêtres et des clercs.

La forme circulaire qui est celle des anciens temples païens est peu employée chez les chrétiens.

Toute église, surtout si on veut la donner comme modèle, aura la forme d'une croix. Parmi les différentes espèces de croix, c'est la croix latine qui est le plus en usage; les autres sont d'un usage relativement restreint.

Cependant, si l'architecte estime que l'emplacement de l'église empêcherait le développement normal de la croix latine, il peut suivre un autre plan après l'avoir fait approuver par l'Ordinaire.

Comment construire une église en forme de croix ?

Qu'elle ait une, trois ou cinq nefs, on pourra, entre autres manières, construire, en dehors de la chapelle principale, deux chapelles mineures au chevet de chacun des bras de la croix. Leurs proportions seront en rapport avec les dimensions de tout l'édifice. Ces chapelles pourront ressortir quelque peu à l'extérieur, selon le genre d'architecture.

III. Des murs extérieurs et de la façade.

Tous les détails qui ont quelque rapport à la structure d'ensemble, à la construction des murs, à leur solidité, à leur revêtement, à la charpente, etc., doivent être réglés avec le plus grand soin, en tenant compte des dimensions de l'église à bâtir, de la nature du sol, des matériaux que peut fournir la région et en se conformant à l'avis de l'évêque et au jugement de l'architecte (1).

Il est à souhaiter que la façade soit plus ornée que tout autre partie extérieure de l'édifice; elle sera d'autant plus grandiose et plus achevée qu'elle sera plus ornée de statues et de sculptures représentant l'histoire sacrée, étant entendu que cette ornementation revête un cachet de pieuse élégance conformément à la destination de l'édifice et que surtout elle soit en rapport avec ses dimensions.

Qu'on écarte d'elle tout sujet profane et que l'ensemble soit d'une richesse en rapport avec les ressources dont on dispose.

A la façade de toute église et surtout d'une église paroissiale, au-dessus de la porte principale, il convient de peindre ou de sculpter, d'une manière artistique et pieuse, une image de la Très Sainte Vierge portant dans ses bras l'Enfant Jésus, ayant à sa droite l'image du titulaire de l'église et à sa gauche celle du saint ou de la sainte la plus en vénération dans la paroisse. Si l'on ne peut avoir ces trois images il faut au moins représenter le titulaire de l'église.

Si la patronne est la Sainte Vierge sous le titre de l'Annonciation, de l'Assomption ou de la Nativité, ou encore si l'on honore particulièrement un de ces mystères dans l'église, on représentera la Sainte Vierge de la manière la plus en rapport avec le mystère.

L'architecte aura soin de donner telles

(1) « Il est de tradition d'introduire dans la nouvelle construction les matériaux de l'église qu'on remplace, s'ils ne sont pas salpêtrés. On leur doit cet honneur, puisqu'ils ont été sanctifiés par les prières et les rites de l'Église et aussi afin d'éviter qu'ils servent à des usages profanes ». (Barbier de Montault, ouvrage cité.)

Selon d'autres l'emploi de vieux matériaux ne devrait se faire qu'à titre absolument exceptionnel et en cas de restauration. — Note de la R.

dispositions à son plan que les images placées à la façade soient à l'abri de la pluie et des injures de l'air.

Enfin l'évêque et l'architecte décideront si l'importance de l'édifice en construction exige des ouvrages de sculpture ou de peinture.

IV. Du Parvis, des Portiques, du Vestibule.

On construira un parvis en tenant compte de la place libre et du style de l'édifice. L'architecte aura soin d'entourer ce parvis de portiques et de l'orner d'une manière convenable. Si toutefois le manque d'espace ou de ressources ne permet pas ces constructions on se contentera de bâtir un portique dont les colonnes seront en marbre, en pierre ou en briques. Il occupera toute la largeur de la façade, sa profondeur et sa hauteur seront proportionnées à sa longueur.

Il serait à désirer que chaque église paroissiale eût un portique de cette forme. Si le manque de ressources s'y oppose on veillera, au moins, à ce que, devant la porte principale, on ait un vestibule de forme carrée avec deux colonnes et un peu plus large que la porte (1). *(A suivre.)*

Traduction et annotation de l'abbé SERVILLE.

(1) Le portique affecte donc trois formes : l'atrium ou parvis, le porche et le vestibule. L'atrium est une cour carrée entourée de quatre portiques, comme nous l'avons vu dans les anciennes basiliques. Actuellement la place et les ressources font souvent défaut pour l'établir. On le retrouve encore à Saint-Clément de Rome et à la cathédrale de Capoue. Si l'on supprime trois côtés au parvis on obtient le porche, adossé à la façade de l'église. Tels sont ceux de Saint-Georges in Velabro (XII^e siècle), de Saint-Laurent hors-les murs (XIII^e siècle), de Saint-Pierre-aux-Liens (XV^e siècle) et de Saint-Pierre au Vatican (XVII^e siècle). Les porches devinrent dans certains cas des annexes très importantes, de vastes vestibules, souvent fermés, pouvant contenir un grand nombre de personnes et destinés à divers usages. A dater du XIII^e siècle, l'habitude de construire des porches alla s'affaiblissant ; depuis cette époque, beaucoup de monuments en sont dépourvus, notamment la plupart des grandes cathédrales. Dans l'église primitive, c'était sous les porches qu'on enterrait les personnages marquants, les empereurs, les évêques. Aussi l'usage d'encenser ces lieux et d'y chanter des litanies s'était-il conservé dans quelques diocèses. Sous les porches étaient quelquefois placés les fonts baptismaux, des fontaines dans lesquelles les fidèles faisaient leurs ablutions avant d'entrer dans la nef ; les exorcismes s'y pratiquaient aussi. Il était défendu d'y tenir des plaids et de s'y rassembler pour des affaires temporelles. On y exposait quelquefois des reliques et des saintes images. Pour prévenir des abus qui commençaient à s'introduire (usages profanes, plaids, marchés), les religieux de Cluny et de Cîteaux élevèrent devant leurs églises des porches absolument fermés dès le commencement du XII^e siècle.

Les porches bâtis du VIII^e au XI^e siècle se présentent généralement sous la forme d'un portique tenant toute la largeur de l'église, s'arrêtant au premier étage et ayant peu de profondeur. Cependant certains porches sont disposés sous une tour placée devant la nef. Sur la fin du XIII^e siècle et pendant le XIV^e on éleva des porches ouverts devant les entrées majeures des églises, mais ce n'étaient que des abris destinés aux fidèles à l'entrée ou à la sortie des églises. Ils n'ont plus le caractère sacré des porches primitifs et ne servent plus que rarement de lieux de sépulture. (D'après Viollet-le-Duc.)

On peut encore réduire davantage le portique et ne lui donner guère plus de largeur qu'à la porte. Il s'appellera alors vestibule.

Souvent on ménage à l'extérieur, en avant des portes principales, un ébrasement pour former abri et qui a le nom de portail. Il ne présente pas comme le porche une avancée en hors-œuvre, mais dépend des portes elles-mêmes. Il est orné habituellement de nombreuses statues, de figures et de bas-reliefs sur les pieds-droits en ébrasement, sur les voussures et dans les tympans au dessus des portes.

L'on confond souvent porche et portail.

L'atrium des anciennes basiliques se retrouve dans les cloîtres des collégiales et abbayes. — Note de la R.

UN COLLIER DE GILDE.

ETTE pièce nous a paru digne d'être présentée aux lecteurs du *Bulletin*, parce qu'elle est incontestablement intéressante, étant artistique et curieuse. En outre, indépendamment de toute valeur d'antiquité, elle a le prix d'une rareté qui n'échappera pas aux archéologues.

Par son abondante ornementation elle appartient à cette catégorie restreinte d'insignes corporatifs, travaillés en détails, chargés de miniatures d'orfèvrerie, de riches et fines ciselures. Ces œuvres somptueuses, nombreuses sans doute autrefois, ont rarement été conservées, et celles que la Belgique possède encore se comptent aisément. Leur valeur intrinsèque, augmentée parfois par une réputation fabuleuse née de leur éclat et de leur perfection, et jointe à leur solidité d'aspect, a offert trop d'occasions à la cupidité pour qu'ils aient pu survivre à plusieurs siècles. Si les orfèvreries des églises, garanties par leur caractère sacré, ont subi tant d'épreuves, a fortiori ces joyaux confiés à des mains moins fidèles, moins prudentes ou moins fortes étaient-ils exposés à être pris ou détournés tôt ou tard.

Aussi est-ce sans étonnement qu'il faut reconnaître, à la presque totalité du très grand nombre d'anciens insignes qui subsistent dans les collections, ou sont encore en usage, une origine relativement récente et une légèreté de matière combinée avec une facture vulgaire et un effet trompeur.

C'est incontestablement à cause de son éclat tapageur qu'a prévalu, à la faveur d'un goût dépravé, à partir du XVII^e^, pendant le XVIII^e^ et jusqu'au XIX^e^ siècle, cette forme très disgracieuse de collier, consistant en un certain nombre de plaques d'argent, rarement dorées, de forme ronde ou ovale ou en écu, reliées entre elles par des anneaux ou des crochets. Ces plaques sont chargées d'inscriptions ou de scènes gravées, de figures repoussées. Examinés de près, les meilleurs spécimens de ce genre révèlent la touche d'un artiste, l'expression d'un goût assez pur. Mais ces qualités de détail ne peuvent pas racheter la laideur d'une mode dont on apprécie tout le grotesque après avoir vu un de ces colliers en usage, étalé sur le dos, le ventre et les bras de son vaniteux porteur.

Dans le but d'éviter le désagréable balancement des plaques ou pour mieux assurer leur conservation, on fixa ces colliers sur un fond de velours et de soie qui prit forcément, dans bien des cas, l'ampleur d'un vêtement. Souvent même, ce collet se compose d'une seule pièce d'étoffe, dans laquelle une ouverture, ménagée au centre, permet de passer la tête.

Cette coutume passa aux autres colliers, y compris ceux formés d'une simple chaîne.

Cette dernière forme est la plus convenable, la plus belle, sans doute parce qu'elle est la plus rationnelle. Elle n'exclut pas la grande richesse, ni dans l'exécution ni dans la composition des ornements.

Ses chaînons peuvent alterner avec des

COLLIER DE GILDE EN ARGENT
TRAVAIL DU XVI[e] SIÈCLE.

rosettes, des briquets affrontés (1), des croix, des emblèmes divers : arquebuses, flèches ou canons, des instruments du métier, des attributs du patron du corps. Mais le système de ces colliers lui-même se passe difficilement de sobriété et conserve en général une note solide et de bon aloi.

Entre ces deux types, celui-ci que nous croyons le plus ancien — bien qu'il continua à être utilisé toujours — l'autre favori de la dernière décadence, il faut placer l'espèce à laquelle appartient la pièce dont nous donnerons l'analyse.

Ces colliers sont faits de plaques articulées au moyen de charnières ou étroitement rattachées par des crochets ou des chaînons. La constitution même de ces colliers, moins souples que les autres, leur fait donner un galbe étudié d'avance. Généralement c'est un ovale plus ou moins allongé, parfois très arrondi. Ce dernier est, sans doute, le plus beau. C'est le tracé du magnifique collier de Nivelles reposant au Musée de Bruxelles ; c'est celui de notre collier.

Les plus riches colliers qui nous soient parvenus sont articulés (2). La recherche de l'ornementation aura seule donné naissance à ce type dont les plaques oblongues, carrées, plus rarement arrondies se prêtent à recevoir les plus riches miniatures d'orfèvrerie, jusqu'aux scènes de personnages.

Certains colliers à chaînons compliqués et précieusement ouvragés font songer involontairement aux colliers articulés : ils en ont l'aspect général et portent le germe de leur construction. C'est pourquoi, à notre humble avis, né de la chaîne primitive et successivement enrichie, le collier articulé est la seconde étape dans les transformations de cet ornement, et c'est la même tendance dont il naquit qui fit passer, la décadence du goût aidant, des plaques articulées aux plaques du XVIII[e] siècle.

C'est à cette opinion que conduit l'examen comparé d'un grand nombre de spécimens, s'il est poursuivi au point de vue de la destination utile du collier. De ce point de vue seulement, en ces sortes de questions, il est possible de conserver une vue claire de la matière.

On s'est encore demandé quelle serait l'origine du collier de confrérie et M. J. Destrée, conservateur au Musée de Bruxelles, notamment, incline « à trouver l'idée du collier dans une sorte de bille de chape, non plus fixée à un vêtement, mais suspendue au cou du chef-homme de la corporation. C'est un emprunt non déguisé au mobilier ecclésiastique, c'est la bille ou le mors de chape adapté à des usages civils. A cet égard, on trouverait un spécimen de ce modèle primitif dans l'insigne de la Gilde des Arbalétriers de Tongerloo » (3).

M. Destrée remarque encore que dans le pays de Namur on désigne les colliers par le nom d'*afflige,* corruption, selon lui, du terme *affique,* synonyme de bille de chape.

Sans doute, cette dénomination a frappé M. Destrée et elle a été le point de départ

(1) Emblème fréquent emprunté, sans doute, au collier de la Toison d'or.

(2) Tels le superbe collier des orfèvres de Gand, celui des archers de Dixmude, un collier de la collection de M. Lippens, de Gand, etc.

(3) J. DESTRÉE, Introduction à *Gildes et corporations.*

de son explication. Cependant, en admettant que l'étymologie du mot *afflige* soit telle qu'on le dit, que démontre l'emploi de ce terme ? Tout simplement que les populations du Namurois ont, avec justesse, observé le rapport de ressemblance qui souvent existe entre les billes de chape et le médaillon du collier de Gilde. Ils ont désigné d'un même nom deux objets, *d'usage bien distinct* mais de forme extérieurement analogue. Ajoutons que, dans ce pays surtout, l'élément constitutif des insignes corporatifs prend généralement la forme de médaillon suspendu à une chaîne ou à un cordon. On peut même supposer qu'il ait existé des médaillons qui se portaient en broche sur le vêtement. Il faudrait, cependant, pour étayer avec un peu de solidité l'opinion de M. Destrée, pouvoir démontrer que le collier a pris la place d'un vêtement primitif, auquel l'*affique* (acceptons l'expression) aurait servi d'attache.

C'est entrer dans le domaine de l'hypothèse ; et l'on peut en restant, au contraire, sur le terrain du rôle réel du collier de Gilde déterminer à celui-ci des origines aussi certaines que simples.

L'opinion qui représente l'affique comme un ornement dérivé du mors de chape implique nécessairement qu'elle est toujours le membre essentiel et originaire du collier. Or, cela n'est certainement pas. Car ce médaillon peut répondre à deux usages différents mais bien propres, et son origine et sa forme sont suffisamment déterminées par chacun d'eux.

L'insigne d'ordre ou de corporation est la marque extérieure et distinctive d'un corps moral : il est porté sur les blasons, sur les drapeaux, sur certains meubles, sur la personne de tous les membres ou de quelques dignitaires représentatifs du corps. En fait, le chef-homme, doyen, roi ou empereur, le porte en bijou, et celui-ci est, en même temps que le signe distinctif de la corporation, le vêtement de la dignité. Cela explique à la fois l'ampleur et la richesse qu'on a données à cet accessoire du costume.

L'emblème corporatif est conventionnel ; souvent il est parlant : ainsi, c'est une toison pour la Toison d'or, un canon pour les canonniers d'Ath, un oiseau pour les sociétés de Tir à l'oiseau, etc. D'autres fois c'est l'image du saint patron. Dans ce dernier cas, l'emblème prend souvent la forme d'une médaille. Mais cette forme primitive et naturelle tire son origine d'elle-même et n'a nullement dû être empruntée ailleurs (1).

Tel est l'objet qui, à lui seul, constitue l'insigne ; sans lui, l'ornement deviendrait sans signification. Il fallait le rendre portable. Le collier fut, de préférence, le mode choisi pour le suspendre.

C'était encore un mode tout naturel ; il est vieux comme l'humanité. Et l'on comprend sans peine comment la chaîne fut après le cordon, le collier, le plus primitif, le plus rationnel et, tout considéré, le plus beau sous le rapport de l'art du costume ; on comprend comment les autres formes de collier naquirent des développements successifs donnés aux chaînons. On comprend aussi, dès lors, la raison d'être d'un médaillon qui vint se placer au point de

(1) Tel le superbe médaillon de la corporation des menuisiers de Namur (xv^{e} s.). Il représente saint Joseph portant la hache. Coll. de M. R. Golenvaux, à Namur.

*

rencontre des deux extrémités de la chaîne, formant ainsi un nœud d'attache naturel qu'on peut comparer aux *cœurs* des chapelets. Ce nœud est sollicité par le besoin de transition entre les deux extrémités du collier et la chaînette retenant l'emblème. L'absence de ce médaillon, qui n'est pas, on le voit, nécessaire, est surtout fréquente lorsque cette raison de goût l'exige moins. Pour ne citer que des colliers de premier ordre, celui des archers de Dixmude, celui de la collection Lippens, celui des canonniers d'Ath, tous articulés, n'ont pas d'affique. Une des plaques inférieures reçoit directement l'attache de l'emblème.

D'autre part, l'usage de ce médaillon étant établi, on s'en servit par pur esprit d'ornementation. Considéré seulement comme un intermédiaire décoratif entre l'emblème et le collier, ce médaillon ne fait pas partie intégrante de celui-ci, mais lui est simplement annexé par un ou plusieurs points. En d'autres termes, si l'on préfère, ces colliers n'ont pas de médaillon central mais ont deux emblèmes superposés. Le premier en forme d'affique (il porte souvent l'image du patron), le second figurant le signe conventionnel (1).

Mais la généralité des colliers cependant n'eut qu'un emblème et le grand nombre conservèrent le médaillon fixé dans le haut, à droite et à gauche, aux deux extrémités de la chaîne. Ajoutons que ce médaillon ne rappelle que rarement la forme d'un mors de chape.

Seuls les colliers articulés se rejoignent sur le médaillon, à mi-hauteur de celui-ci. Le collier de Nivelles (Musée de Bruxelles) et notre collier sont dans ce cas. C'est la seule disposition qui fasse songer à une bille de chape. Mais on n'en peut rien conclure, car il est certain qu'employée seulement dans un type dérivé elle a été nécessitée par la construction et le galbe mêmes de ces colliers. En effet, on ne comprend guère l'affique, dans un collier à plaques articulées, qu'établie de cette manière. C'est pourquoi les anciens colliers de ce genre l'ont ainsi, ou n'en ont pas, à moins qu'ils ne portent un médaillon attaché par un lien au-dessus de l'emblème.

En résumé donc, le collier est un accessoire de l'emblème, et la soi-disant affique, si elle n'est pas l'emblème lui-même, n'est qu'un détail du collier.

Ces considérations générales, un peu longues, nous aideront à reconstituer l'histoire du collier qui nous occupe.

C'est un insigne en argent composé d'un emblème, d'un collier et d'un médaillon. Tout indique qu'il a dû appartenir à une gilde d'archers ou d'arbalétriers, placée sous le patronage de saint Sébastien et de sainte Barbe.

Le saint soldat détient, on le sait, le patronage des Sociétés militaires avec saint Georges, saint Martin, saint Michel. Mais il partage avec saint Antoine le patronage des archers et il est de loin le patron préféré des tireurs, en général. Sainte Barbe doit représenter ici le patron local.

Au centre du médaillon, dont le fond est

(1) Ainsi l'insigne des arbalétriers de Tongerloo. Le collier des orfèvres de Gand semble aussi avoir porté un second emblème sous le médaillon.

constitué par une plaque d'argent, sont repoussées deux petites niches pour les statuettes, en fonte ciselée, des saints patrons. Les colonnettes et les rinceaux formant arcatures sont également en fonte ciselée (1). Toute cette ornementation est rapportée à la plaque du fond par de petites tiges. Les banderoles latérales, portant les noms des patrons, sont découpées et enroulées au moyen de la pince. Quant à l'encadrement, il est obtenu à même la plaque du fond ; il est découpé, repoussé et légèrement ciselé. Un gros fil d'argent torse achève de donner au cadre le relief voulu.

Au point de vue du relief, ce médaillon, comme tout le collier, constitue une œuvre très réussie. Il est conçu et exécuté dans la tradition de l'art national.

A part l'encadrement festonné, qui porte la marque de son temps, l'ensemble et les détails suivent de près le mode de composer et de rendre du XV[e] siècle.

C'est donc un travail du siècle suivant et, avec l'oiseau, il constitue la partie la plus ancienne du collier.

Cet oiseau paraît réunir aussi les caractéristiques qu'on lui donnait au XVI[e] siècle. On sait qu'il est censé représenter le perroquet ou *papegaai* (2). Et souvent, d'ailleurs, on retrouve aisément les indices distinctifs de ce volatile dans les portraits que les orfèvres en ont tracés, portraits en général très peu fidèles. Si dans plus d'un exemple, et des plus anciens, on lui reconnaît la queue longue, la tête ronde, le bec recourbé, les grosses pattes, jamais on ne lui voit l'attitude verticale propre au brillant oiseau. Ce défaut d'observation entraîne d'autres déformations : la figure de l'oiseau-emblème devient souvent très indéfinie et, on ne sait pourquoi, se rapproche beaucoup d'une jeune colombe. Cet oiseau est colleté et couronné. Souvent il porte la couronne autour du cou. On a voulu rappeler que c'est un oiseau royal puisque « c'est en tombant sous les traits d'un tireur heureux qu'il confère la royauté » (3).

L'oiseau de notre collier est volumineux relativement au collier lui même. Est-ce que, porté sur la poitrine, l'effet de lourdeur se dissipe quelque peu et le membre essentiel de l'ornement ne reste-t-il que très apparent ? Au contraire est-ce effet de décadence, de mauvais goût ? Ce serait assez surprenant dans une pièce dont l'élégance est la note dominante. Croyons plutôt que, sous le rapport de la pondération, le collier a perdu aux modifications dont il fut l'objet dans un but d'enrichissement. Avant elles, l'ancien collier ou la chaîne comportaient peut-être un oiseau de volume plus considérable.

Primitivement, en effet, le médaillon que nous avons sous les yeux a dû être attaché à la partie supérieure — un œillet qu'il a conservé semble le démontrer — à un ancien collier, peut-être composé de chaînons. Ultérieurement il fut monté comme il l'est aujourd'hui et, à cette fin, il fallut entamer à la cisaille — chose très apparente — les bords latéraux du cadre ; ainsi le voulait le bon fonctionnement des charnières. Dans

(1) Les renseignements techniques m'ont été obligeamment fournis par M. Ch. Feyt, orfèvre, à Bruxelles, qui s'est livré à un examen de la pièce.

(2) Le tir à l'oiseau s'appelait tir au papegaai.

(3) J. Destrée, ouvrage cité.

une pièce homogène un pareil fait ne se rencontrerait pas.

D'ailleurs, les six plaques composant la partie antérieure du collier sont d'un style très différent de celui du médaillon et d'un caractère moins ancien.

Au lieu de jeter, comme certains pourraient le croire, un doute sur l'authenticité de l'objet, cette note disparate confirme celle-ci, dès qu'on se livre à une étude raisonnée.

Cependant, une autre particularité, que nous ne nous expliquons pas, est de nature à intriguer le chercheur.

Les plaques reliées entre elles par des charnières sont formées, comme le médaillon, de deux parties distinctes. C'est d'abord le fond, feuille d'argent découpée selon le galbe du collier. Sur cette feuille et sous les ornements qui composent l'autre partie des plaques, se trouvent des inscriptions, tracées à la pointe en caractères cursifs latins. Quel que soit leur sens (1), l'écriture semble bien postérieure à l'âge apparent de cette partie du collier.

D'autre part, certaines de ces inscriptions sont incomplètes, la tête ou la queue étant perdue en dehors de la plaque. On peut donc les supposer antérieures au découpage de celle-ci. Cette contradiction, tout au moins apparente, pourrait-elle s'expliquer à la suite d'un examen paléographique approfondi, ou bien par un remaniement postérieur du collier, ou enfin en reportant à une date plus récente la partie articulée de celui-ci ? Cette dernière explication serait encore plausible.

Les différentes plaques portent bien cependant la marque du XVI[e] siècle. Dans l'ordonnance des rinceaux perce un avant-goût des dispositions antiques plus franchement exprimées dans la plupart des travaux de cette époque ; mais les éléments employés, la forme des feuillages respirent les anciennes traditions nationales. Comme l'auteur du médaillon, le ciseleur des plaques était un fidèle des anciennes manières, ou bien s'est-il très méritoirement senti lié par une règle d'unité avec les parties plus anciennes du collier.

Rien dans la technique du travail ne permet de toucher du doigt une supercherie moderne. Les ornements des plaques sont découpés, ciselés et admirablement travaillés à la tenaille. La facture, en général, est soignée autant que la composition heureuse. Entre les rinceaux d'un feuillage stylisé, de formes bien concordantes avec la nature du travail, mais pas toujours développés avec une ampleur égale, une courre de chiens poursuit un lièvre de la gauche à la droite du collier ; d'autres petits animaux, des oiseaux, des écureuils, indifférents à la scène, animent cette composition riche et variée. Ces découpages sont soudés sur deux petites chaînettes soudées à leur tour sur les plaques.

Le jeu des charnières, qui relie celles-ci entre elles, offre beaucoup de souplesse, et de ce fait la portée du collier a dû être très facile.

En résumé, ce travail dénote une réelle habileté de main-d'œuvre et une observation juste des caractères d'un collier.

(1) Voici les inscriptions, placées sans aucun ordre : *J. Thomassen* N D E R. D. A *Van* J. V O *Deken. Hout berg at g v* S H. On retrouve également le tracé d'une bannière. Le collier porte un poinçon qui serait celui de Bois-le-Duc.

Au point de vue de l'ensemble, son arrangement, bien que dû à un concours de circonstances, est des plus heureux. La plupart des colliers articulés, les plus riches compris, qui nous sont conservés marquent déjà une lourdeur, une absence de vraie élégance dans l'ordonnance générale. Ce défaut constant et de mauvais aloi, parce qu'il indique un souci persévérant d'éclat tapageur, de somptuosité immodérée, au détriment du bon goût, ne se rencontre pas dans notre collier. A part l'oiseau de dimension fort exagérée et de formes pesantes, on se rend compte de l'effet discret et calme que ce collier devait produire. Relativement aux autres colliers du même genre, il est d'une largeur très modérée. Il présente une particularité qui ne fut sans doute pas unique, mais que nous ne croyons pas avoir déjà rencontrée. La partie postérieure, aujourd'hui disparue, a dû être une chaîne. Cette constatation vient donc confirmer notre opinion sur le développement successif des formes des colliers de Gilde. L'enrichissement a dû, sans doute, être proportionné ici à des ressources modérées, et l'artiste anonyme, chargé de le produire, nous a laissé cette belle et curieuse combinaison. L'ancien collier, probablement l'ancienne chaîne, n'a été remplacé qu'à la partie antérieure jusqu'aux épaules. Il aura continué à parfaire le tour du cou.

Les colliers de Gilde ne sont pas seulement des œuvres d'art, des documents : ils portent sur eux l'histoire de la corporation. Rares sont les colliers homogènes, dons d'un roi, d'un empereur, d'un doyen généreux (1). Eux-mêmes n'ont pas échappé aux transformations. Ces changements ne sont guère réussis. Ils suivent la décadence générale des arts et de l'orfèvrerie. Notre collier a eu un sort plus heureux jusqu'au temps qui l'a vu naître dans la forme où nos lecteurs le retrouvent. Mais, après cela, il a connu, lui aussi, les vicissitudes de la mode. M. Arens fils, antiquaire à Bruxelles, en la possession duquel il se trouve, possède encore les multiples affiquets d'argent aux noms des rois de la Gilde qui s'y trouvaient attachés. Le collier était également fixé sur un large col de velours. Il a cru bien faire, dans l'intérêt de l'art, sinon de l'histoire, de débarrasser l'œuvre de ces indignes annexes.

Ce collier proviendrait de la Gilde d'archers ou d'arbalétriers de Saint-Sébastien, établie à Herpen sous Ravenstein. Ce village est patronné par sainte Barbe. Le détenteur actuel du collier possède encore, paraît-il, l'étendard et une ancienne copie des statuts de cette Confrérie.

E. GEVAERT.

(1) « Payé à Hutrecht Rhutelingen pour un nouveau collier donné à la Gilde Saint-Georges par Jacob Cambier, en sa qualité d'empereur, en vertu d'une convention faite avec lui, portant que le collier reviendra à la Gilde après la mort du donateur, la somme de 26 livres parisis, 1 mai 1553. »

(Il s'agit du superbe collier de la Société d'archers « Willem Tell » de Dixmude.)

L'ART DE BATIR LES VILLES.

UN LIVRE : Notes et réflexions d'un architecte sur l'*Art de bâtir les villes*, œuvre de M. Camillio Sitte, directeur de l'école impériale et royale des arts industriels à Vienne, vient d'être traduit en français par M. Camille Martin, architecte à Genève (1).

Cet ouvrage, paru à Vienne en 1889, obtint un grand succès en Autriche et en Allemagne.

Il expose d'une façon remarquable, plans à l'appui, quelques considérations très judicieuses sur l'esthétique des villes.

Il n'a pas, comme son titre d'ailleurs l'indique, les prétentions d'un traité complet sur l'art de bâtir les villes. Il offre simplement au praticien, dit l'auteur dans sa préface, quelques exemples servant à illustrer les principes d'une nouvelle esthétique des villes.

« Il faudrait être tout à fait aveugle, dit M. Sitte, pour ne pas reconnaître les acquisitions grandioses faites dans le domaine de l'hygiène par l'art moderne de construire les villes.» L'auteur se demande seulement si, pour obtenir ces grands avantages, il est indispensable d'enlever de nos villes anciennes tout ce qui en fait le charme et la beauté, et de perpétuer le système moderne des pâtés de maisons régulièrement alignés.

M. Sitte, quoique admirateur enthousiaste des villes anciennes, estime qu'il n'est pas admissible que nous décalquions leurs plans pour les refaire dans nos villes modernes.

« La vie moderne, dit-il, pas plus que la science technique moderne ne permettent de copier servilement la disposition des villes anciennes. Il faut le reconnaître, si nous ne voulons pas nous abandonner à une sentimentalité sans espoir. Les modèles des anciens doivent revivre aujourd'hui autrement qu'en des copies consciencieuses. C'est en examinant ce qu'il y a d'essentiel dans leurs créations, et en l'adaptant aux circonstances modernes, que nous pourrons jeter dans un sol, devenu apparemment stérile, une graine capable de germer à nouveau. »

(1) Société Belge de librairie, rue Treurenberg, Bruxelles.

Il faut donc conserver ces modèles anciens, « les examiner de près, rechercher jusqu'à quel point il est possible de les adapter aux circonstances modernes. Ainsi seulement nous pourrons résoudre la partie artistique du problème actuel de la construction des villes et discerner ce que nous pouvons encore sauver de l'héritage de nos ancêtres ».

M. Sitte s'occupe spécialement des places publiques, décrit leur rôle d'autrefois et étudie longuement les proportions qui doivent exister entre les places et les édifices qui les entourent.

Il remarque avec beaucoup de justesse qu'aujourd'hui on cherche presque toujours à élever les monuments, statues et fontaines au centre des places, tandis que jadis on les élevait de préférence sur les côtés de celles-ci, aux endroits morts pour la circulation.

C'est là un principe qui était suivi non seulement pour les statues et les fontaines, mais aussi pour toutes espèces de constructions et principalement pour les églises.

En Italie, les églises sont presque toujours adossées d'un ou de plusieurs côtés à d'autres bâtiments et forment avec ceux-ci des places d'un pittoresque charmant qu'on ne retrouve nulle part dans les villes modernes.

Les cathédrales du Nord sont plus fréquemment isolées.

M. Sitte parle à cette occasion des églises Saint-Sauveur et Notre-Dame à Bruges, et il constate que cet isolement des églises du Nord est motivé par l'existence antérieure d'un cimetière. Cependant, ces églises, cernées d'un ou de plusieurs côtés par d'étroites ruelles, ne paraissent guère isolées. Elles semblent se rattacher aux constructions qui les entourent.

En cela elles sont en contradiction formelle

FRAGMENT DU PLAN DE LA VILLE DE BRUGES.

avec les habitudes modernes que nous avons prises d'élever nos églises au centre d'une vaste place, de façon qu'elles soient dégagées de tous côtés.

« Cette manière de faire, dit l'auteur, n'a pourtant que des inconvénients et pas un seul avantage. Elle est très défavorable à l'édifice lui-même, car l'effet qu'il pourrait produire n'est concentré nulle part, mais est éparpillé uniformément sur tout son pourtour. En outre, tout rapport organique entre la place et son entourage est rendu impossible. »

Notre-Dame de Paris est un exemple bien choisi pour prouver l'erreur de ceux qui prônent le « dégagement » des édifices.

« L'effet de son imposante façade, dit M. Sitte, est bien moins grand qu'il n'a dû l'être lorsque les alentours de l'édifice n'avaient pas encore été dégagés. »

On commettrait, à mon avis, la même erreur à Bruges en abattant l'ancienne dépendance de l'hôtel Gruuthuuse qui touche au cimetière Notre-Dame, et en entourant la cour d'honneur de cette habitation seigneuriale d'un grillage qui, malgré les formes anciennes qu'on pourrait lui donner, ne formerait qu'une moderne clôture de square, et isolerait l'édifice.

Autant la façade septentrionale de l'église Notre-Dame tolère le recul laissé par l'ancien cimetière de l'église, autant la façade de l'hôtel Gruuthuuse perdrait de sa grandeur au dégagement déjà si souvent préconisé à Bruges.

Dans un des chapitres de son livre, M. Sitte établit d'une façon irréfutable qu'une place doit être un espace fermé : « C'est parce qu'elles sont closes, dit-il, que ces belles places créées au moyen âge et à la Renaissance produisent un effet d'ensemble si harmonieux, et c'est même à cette qualité qu'un espace de terrain au milieu d'une ville doit son nom. Il est vrai que de nos jours l'on désigne ainsi toute parcelle de terrain entourée de quatre rues. Cela peut suffire à l'hygiéniste et au technicien ; mais, pour l'artiste, ces quelques mètres carrés de terrain ne sont pas encore une place. »

VUE DE LA PLACE DU BOURG A BRUGES AU XVI[e] SIÈCLE, D'APRÈS UN TABLEAU DU TEMPS.

Musée archéol. de Bruges.

Nous avons adopté dans nos villes modernes des idées diamétralement opposées à celles qui ont présidé à la création des places anciennes.

« Il est aujourd'hui d'usage de faire aboutir deux rues qui se coupent à angle droit à chaque coin de la place ; on tient probablement à agrandir le plus possible l'ouverture faite dans l'enceinte de celle-ci et à détruire toute impression d'ensemble. On s'efforçait autrefois de ne faire aboutir qu'une rue à chaque angle d'une place. »

Si une deuxième artère de direction perpendiculaire à la première était nécessaire, on la faisait arriver dans la rue, assez loin pour qu'on ne pût la voir de celle-ci. Et mieux encore : les trois ou quatre rues qui aboutissaient à ses angles avaient chacune une direction différente.

Voyez l'heureux effet produit par la Grand'-Place de Bruxelles, dont le plan est tracé d'après ces principes.

A la Grand'Place de Bruges, une seule rue se dirige vers la rue Saint-Jacques et la rue de la Monnaie. La rue des Pierres n'aboutit pas dans l'alignement des Halles et ne forme, par conséquent, pas un croisement avec la rue de la Halle. Il est vrai que, dans les deux autres angles de la place, deux rues se coupent à angle droit ; mais, d'une part, il faut tenir compte du peu de largeur de la rue de la Bride d'autrefois, et, d'autre part, il y a lieu de remarquer la disposition spéciale adoptée à l'extrémité des rues Flamande et Philipstock. L'angle du pâté de maisons touchant à la Grand'Place et à la rue Flamande s'avance en saillie sur l'ouverture de la rue Philipstock et réciproquement ; l'angle de la Waterhalle masquait en partie l'entrée de la rue Flamande.

De cette façon, l'effet de vide de cette double percée dans l'angle de la place était considérablement atténué.

Un exemple analogue existe place Simon Stévin, au débouché des rues Notre-Dame et du Chœur Saint-Sauveur.

Il est à remarquer aussi que très souvent les rues aboutissant aux places publiques se rétrécissent à mesure qu'elles s'en approchent ; la rue Flamande d'autrefois, la rue Saint-Amand et la rue des Pierres en sont de frappants exemples.

L'œil de l'artiste n'est pas satisfait de voir de larges artères aboutir à des places publiques. On avait démoli, autrefois, la maison de l'Étoile à la Grand'Place de Bruxelles, pour élargir la rue qui longe l'hôtel de ville. On s'est bien vite aperçu de l'erreur commise au point de vue esthétique et l'on s'est décidé à rendre à la rue en question sa largeur d'autrefois, en réédifiant la maison de l'Étoile, dont on a transformé le rez-de-chaussée en galerie.

Pourquoi n'appliquerions-nous pas plus souvent ce système de galeries aux rues de nos vieilles villes où, par suite de la création de lignes de tramways, ou d'autres raisons, un élargissement semble s'imposer ; on satisferait aux exigences de la circulation, et on éviterait ces horribles murs mitoyens que l'expropriation

met à nu et qui ne servent plus qu'au bariolage indécent des affiches et réclames.

La place du Bourg était autrefois entièrement fermée : trois rues à peine y débouchaient; encore étaient-elles fermées toutes trois au moyen d'arcades. Nous possédons assez de tableaux et de gravures représentant la place du Bourg de jadis pour nous rendre compte de l'effet prodigieux que cette place, relativement petite, devait produire.

La disparition du Palais du Franc et du Steen est bien regrettable, mais la démolition de l'église Saint-Donat a été surtout désastreuse au point de vue de l'effet d'ensemble de cette place, dont les dimensions étaient si bien proportionnées à tous les édifices qui l'entouraient.

VUE DE LA PLACE JEAN VAN EYCK, A BRUGES.
VERS LA POORTERSLOGIE. RUE FLAMANDE.

La démolition de l'église Saint-Donat a produit un vide affreux que l'on s'est empressé de boucher en y plantant des arbres. La masse de verdure de ceux-ci est encore assez vigoureuse en été pour arrêter nos regards et nous donner une certaine illusion de place close ; mais en hiver, le léger voile formé par leurs maigres branches ne suffit pas à masquer l'aspect banal et ruineux de la toile de fond formée par les maisons de la place Malleberg, ni pour former le cadre que la place du Bourg réclame. La plupart de ces pauvres arbres sont malheureusement à bout de croissance ; à chaque tempête, quelque branche s'abat sur le sol, des arbres même sont déracinés. Les jeunes arbustes qu'on essaie d'y replanter végètent à l'ombre de leurs grands frères. Il faudrait faire une plantation nouvelle sur toute la place, pour qu'elle puisse réussir. Mais alors un demi-siècle ne suffira pas au rétablissement du bouquet de verdure que nous y avons connu.

Quelques-uns de ces arbres, il est vrai, sont encore assez vigoureux pour affronter de longues années d'existence ; ne serait-il pas possible, tout en maintenant ceux-ci, de construire sur l'ancien emplacement de Saint-Donat un édifice public, un musée par exemple, qui rendrait à la place du Bourg son aspect de place fermée d'autrefois ?

Il existe cependant quelques places publiques ouvertes d'un côté, qui laissent un inoubliable souvenir. La Piazzetta de Venise est de ce nombre ; son charme réside à la fois dans les somptueux édifices (palais des Doges, Saint-Marc, Libreria) qui l'entourent et dans le superbe décor du canal San-Marco dans lequel se dresse au loin la silhouette majestueuse de San-Giorgio Maggiore.

La Piazzetta, bien qu'en réalité ouverte sur la lagune, semble à nos yeux fermée par ce superbe tableau qui forme un fond de scène à nul autre pareil.

La place Jean Van Eyck, à Bruges, est également ouverte, mais cette percée ne choque personne, parce que la perspective du canal qui se déroule au loin termine de ce côté la place par un tableau charmant. Il est vrai que la place Jean Van Eyck n'est point ancienne. Il y avait

autrefois en cet endroit un pont sur le canal, qui se prolongeait entre les maisons vers la place de la Grue et la Waterhalle.

L'effet de la Poorterslogie d'autrefois, se mirant alors dans les eaux du canal, devait être

PLAN DE BRUGES. ANCIENNE PLACE DE LA VIELLE BOURSE.

bien plus impressionnant qu'aujourd'hui. Lorsque le canal fut voûté, on reconnut que la place insuffisamment fermée était incomplète, et on ajouta à la Poorterslogie, sur le lit de l'ancien canal, une nouvelle aile que la restauration récente de l'édifice a fait disparaître. Depuis lors la gracieuse silhouette de la Poorterslogie n'est plus en harmonie avec la place qui l'entoure, et il faudrait à tout prix, me semble-t-il, boucher, au moyen d'une haute construction ou d'une masse de verdure, la malheureuse trouée qui existe sur l'ancien emplacement du canal.

Un bouquet d'arbres planté sur la place des Biscayens contribuerait avantageusement aussi à former le cadre de la place.

M. Sitte fait très justement observer que l'impression de grandeur d'une place ne dépend pas toujours des dimensions plus ou moins grandes qu'on peut lui donner. En général les monuments ne font que perdre à se trouver sur des places trop grandes, « car en architecture les rapports de proportion jouent un plus grand rôle que les grandeurs absolues ».

Nous avions autrefois à Bruges une petite place — elle avait à peine vingt-deux mètres sur trente — dont l'impression devait être grandiose. Je veux parler de la place de la Vieille Bourse, autour de laquelle s'élevaient l'hôtel de la famille Vanderbuerse et les loges des Génois et des Florentins. Les gravures de Marc Geeraerts et de Sanderus peuvent nous en donner une idée.

Il ne serait pas impossible de reconstituer ces édifices, dont l'un est presque intact et dont les deux autres cachent leur beauté sous de modernes crépissages. Mais même si cette restauration s'exécutait, on ne rétablirait jamais l'aspect de grandeur de cette petite place, qui fut le lieu de rendez-vous des riches marchands de Bruges l'ancienne, et cela parce qu'on a abattu un des côtés de la place, lors de l'élargissement de la rue Flamande et de la construction du théâtre.

Depuis lors, la place de la Vieille Bourse n'existe plus ; son nom est déjà oublié à Bruges.

Dans les vieilles villes, et à Bruges nous avons l'occasion de le constater partout, les places sont loin d'être tracées d'une façon régulière.

« Chacun sait par sa propre expérience, dit M. Sitte, que ces entorses données à la symétrie ne choquent point l'œil, mais qu'elles excitent d'autant plus notre intérêt qu'elles paraissent toutes naturelles, et que leur aspect pittoresque n'est pas voulu. »

Peu nombreux sont ceux qui ont constaté la forme très irrégulière de la Grand'Place de Bruges. Il faut en avoir le tracé graphique sous les yeux pour s'en rendre compte. Au fond, rien ne nous choque dans cette irrégularité. Pourquoi ne pas nous en souvenir quand nous créons des places nouvelles, où les édifices et les maisons sont appelés à se juxtaposer sans idée d'ensemble ?

La régularité absolue d'une place n'est admissible que dans les conceptions grandioses où la série d'édifices qui l'entourent est bâtie d'un jet.

Le plus bel exemple de place de ce genre est,

je pense, la place Stanislas à Nancy, bâtie de 1752 à 1756, d'après les plans de Héré. Elle forme un quadrilatère à pans coupés fermé de trois côtés par l'hôtel de ville et des palais de même style et, du quatrième, par des maisons moins élevées qui, réunies par un arc de triomphe, servent de transition entre la place Stanislas et celle de la Carrière. Celle-ci, contrastant avec la première par sa forme allongée, a existé dès le XVI[e] siècle, mais fut amenée plus tard à son état actuel.

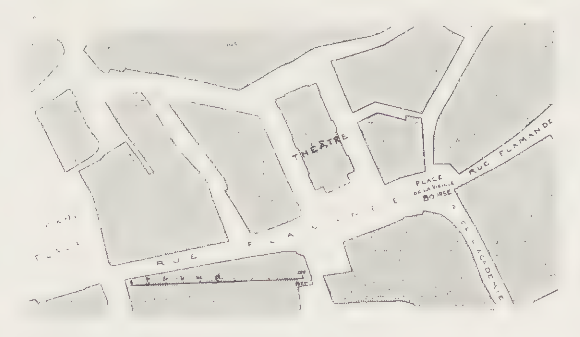
Cet ensemble de places est complété par l'hémicycle de la Carrière, dominé par l'hôtel du Gouvernement et entouré de colonnades. Notons le rôle que jouent les grilles en fer forgé dans la clôture de la place Stanislas. Elles ferment ces quatre pans coupés, ainsi que les rues Stanislas et Sainte-Catherine et complètent ainsi admirablement son cadre.

C'est là une composition architecturale toute classique, qui serait, me paraît-il, bien déplacée dans un milieu tel que Bruges.

Dans le chapitre traitant des rues, ajouté à l'ouvrage de M. Sitte par M. Martin, ce dernier parle beaucoup de Bruges. Je crois intéressant d'en citer ici quelques passages.

« Le resserrement des villes dans leur ceinture de murailles et le petit nombre de leurs voies de communication étaient en tout cas très favorables à l'esthétique de la rue. La rue idéale doit former un tout fermé : plus les impressions y seront limitées, plus le tableau sera parfait. On se sent à l'aise dans un espace où le regard ne peut se perdre à l'infini. La rue d'autrefois répondait tout naturellement à ces conditions. L'étroitesse et la rareté des voies latérales empêchaient que son cadre ne fût trop souvent interrompu. De plus, la sinuosité des rues anciennes en fermait sans cesse la perspective et offrait à chaque instant à l'œil un autre horizon. Ces sinuosités, qu'on détruit à grands frais de nos jours, n'étaient pas dues au caprice de braves gens qui songeaient encore à la beauté, ni à l'ignorance des ingénieurs du temps, pas aussi experts que les nôtres dans l'art de tirer des lignes droites; elles provenaient souvent de causes très pratiques. Il fallait adapter le tracé de la rue au terrain; ménager une construction existante, éviter un cours d'eau, etc. On cherchait aussi à mettre d'équerre les intersections de rues. A ce dessein, si l'une d'elles arrivait dans une autre selon une direction oblique, on la courbait légèrement vers son embouchure afin de faciliter la circulation et de former de bons plans de maisons. L'examen des plans de Bruges montre que les intersections des rues à angles aigus, si fréquentes dans les villes modernes, étaient presque inconnues autrefois. Nos prédécesseurs ont aussi voulu éviter le croisement de plusieurs artères en un même point. A cet effet ils ont de nouveau courbé la ligne d'une rue, et l'ont fait arriver à un endroit où aucune autre voie ne débouchait...

Il ne faut pas méconnaître que souvent des considérations purement artistiques ont guidé les constructeurs des villes du passé. Lorsqu'aucune raison pratique ne les forçait d'imprimer une courbe à la direction d'une rue, ils ont su rompre sa perspective infinie en déplaçant son axe ou en la brisant. Cela était surtout nécessaire quand l'artère avait un point



PLAN DE BRUGES, RUE FLAMANDE,
DEPUIS LA CONSTRUCTION DU THÉATRE.

culminant. Ces sortes de dos d'âne sont toujours d'un mauvais effet, si l'on ne prend pas soin de les masquer, soit en divisant la rue, soit en repoussant son axe ou par d'autres moyens encore.

VUE DE LA RUE DES PIERRES, A BRUGES.

.... Certaines villes de Belgique ont cependant conservé en grande partie leur plan ancien. Comme elles jouissaient aux XIIIe et XIVe siècle d'un grand développement, elles méritent non seulement l'attention de l'archéologue épris du passé, mais aussi celle de l'architecte pratique. La ville de Bruges, au plan de laquelle nous avons emprunté de nombreux exemples, était au XIVe siècle une des plus grandes villes de l'Europe. Elle comptait plus de 200,000 habitants; ses rues et ses places devaient donc être appropriées à une circulation intense et à un trafic important.

La rue des Pierres a une largeur moyenne de 15 mètres. Ce n'est pas encore un boulevard, mais c'est déjà beaucoup pour une ville de cette époque. Examinons de plus près son plan. Elle conduit de la Grand'Place à la cathédrale Saint-Sauveur et se continue vers la gare par la rue Sud du Sablon. Rien de l'uniformité des rues modernes. Sa ligne ondulée permet au passant de contempler un tableau sans cesse varié, car toutes les façades passent successivement devant ses yeux. Dans la première partie de la rue, son côté est légèrement concave, mais, après la place Stévin, sa direction générale s'incline vers la droite, et c'est son côté gauche qui se développe au contraire selon une ligne concave. La place Stévin, conformément à l'usage ancien, est située à côté de la rue et n'est point, comme on le fait de nos jours, traversée par elle. On pouvait donc y tenir autrefois un marché, car elle n'était pas sur le passage des chars et des piétons. Par exception elle est découpée dans la face concave de la rue. Jadis on s'appliquait en général à ne pas trop souvent interrompre la face concave d'une rue dont les édifices sont bien mis en valeur, car la brèche ainsi faite dans son cadre est bien plus apparente que sur le côté convexe. Ici cette ouverture est atténuée par la tour Saint-Sauveur, qui limite la rue d'une façon grandiose. En se retournant, le regard est aussi arrêté par le beffroi des Halles, qui donne à la rue sa conclusion de l'autre côté. Ce cachet tout particulier qu'impriment à la rue des Pierres ces deux tours est dû en premier lieu à sa courbure. L'une et l'autre surgissent du dessus des toits et surprennent le regard par leur apparition soudaine. Aujourd'hui l'on préfère voir pendant des centaines de mètres le même clocher qui se dresse comme un beau dessin au géométral à l'extrémité d'une rue que l'on désespère d'atteindre. L'intention de faire voir un édifice élancé ou un spectacle de la nature est la raison d'être de bien des incurvations de rues anciennes. Notons aussi en passant le petit nombre de voies latérales qui débouchent dans la rue des Pierres et l'absence de tout croisement de rues. Cela ne serait certes pas possible de nos jours; mais ne trouverait-on pas un juste milieu entre cet idéal moyen âgeux et les artères trop découpées de nos villes modernes ?

La rue Saint-Amand, toujours à Bruges, est remarquable par son élargissement de plus de vingt-deux mètres qui lui donne un caractère

bien à elle. On croit aujourd'hui que le parallélisme des côtés des rues est la meilleure expression du beau idéal et en même temps la seule manière de satisfaire aux exigences pratiques de notre temps. Cette variété dans leur ligne, à côté de son charme pittoresque, pourrait cependant fort bien être utilisée pour y établir des stations de voitures ou des kiosques, que l'on ne sait souvent où placer sur nos trottoirs de largeur uniforme. On peut aussi amener de la diversité dans l'aspect d'une artère en incurvant l'un de ses côtés, tandis que l'autre reste droit, ou en donnant une forme concave à ses deux lignes de façades.

Comment de simples maisons suffisent à constituer une rue pittoresque si son cours est légèrement sinueux, la rue du Marché-aux-Poulets, de Bruxelles, nous le fait voir. Ici, point de tour, point de beffroi, et pourtant un tableau intime et caractéristique.

Dans la Breitestrasse, à Lubeck, c'est un clocher qui domine la rue entière. Il n'est pas, comme à la rue des Pierres, à Bruges, le point final ou initial de l'artère, il fait partie de la ligne de façades et, par une charmante courbure, il est amené un moment dans sa perspective pour disparaître ensuite. Est-il besoin de dire qu'une rue droite ne peut offrir de tels points de vue ? Tout ce qui fait partie de son cadre n'est vu qu'en un raccourci indistinct, et jamais un édifice ne peut la commander comme le fait la tour de l'église de Lubeck. »

Dans le passage que je viens de citer, l'auteur remarque l'absence de tout croisement de rues dans la rue des Pierres. Le fait qu'il signale n'est pas seulement exact pour la rue des Pierres, il peut être observé dans toutes les grandes artères de Bruges.

Le croisement des voies principales par les voies secondaires est adopté de nos jours d'une façon presque générale. Croit-on par là améliorer la circulation ? Il n'en est rien. M. Sitte fait le calcul des rencontres de voitures possibles dans le cas d'une rue latérale aboutissant à une autre et dans le cas de deux rues qui se croisent. Il établit d'une façon mathématique qu'il y a douze chances de rencontres de voitures possibles dans la première hypothèse et trois cas où les voitures doivent passer au même endroit. Par contre, aux croisements de rues, il y a cinquante-quatre chances de rencontres et douze cas où les voitures doivent croiser un même point.

« Les inconvénients du système moderne, ajoute l'auteur, sont encore plus frappants pour les piétons. Ceux-ci sont forcés de quitter le trottoir tous les cent pas pour traverser une rue et ils doivent appliquer toute leur attention à éviter les voitures venant de droite et de gauche. Il leur manque une ligne ininterrompue de façades qui pourraient les protéger. Dans toutes les villes où la population aime à flâner, en un Corso, elle choisit à dessein une rue peu entrecoupée afin que le plaisir de la promenade ne soit pas sans cesse gâté par l'attention qu'il faut mettre à éviter les voitures.

M. Sitte termine son ouvrage par quelques exemples de plans de villes modernes, dessinés suivant des principes artistiques, et M. Martin résume en un court appendice un article de M. Sitte, paru dans la revue « Der Lotse », qui contient quelques considérations très judicieuses sur l'emploi de la végétation dans les villes.

Nous devons savoir gré à M. Martin de nous avoir fait connaître les notes et observations du directeur de l'École impériale et royale des arts industriels à Vienne. Elles intéresseront tous ceux qui ont quelque souci de l'esthétique des villes.

CH. DE WULF,
Architecte de la Ville de Bruges.

VUE DE TIRLEMONT EN 1660. D'APRÈS UNE GRAVURE DU TEMPS

Dess. par A. van Gramberen.

LA CRYPTE DE L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN A TIRLEMONT.

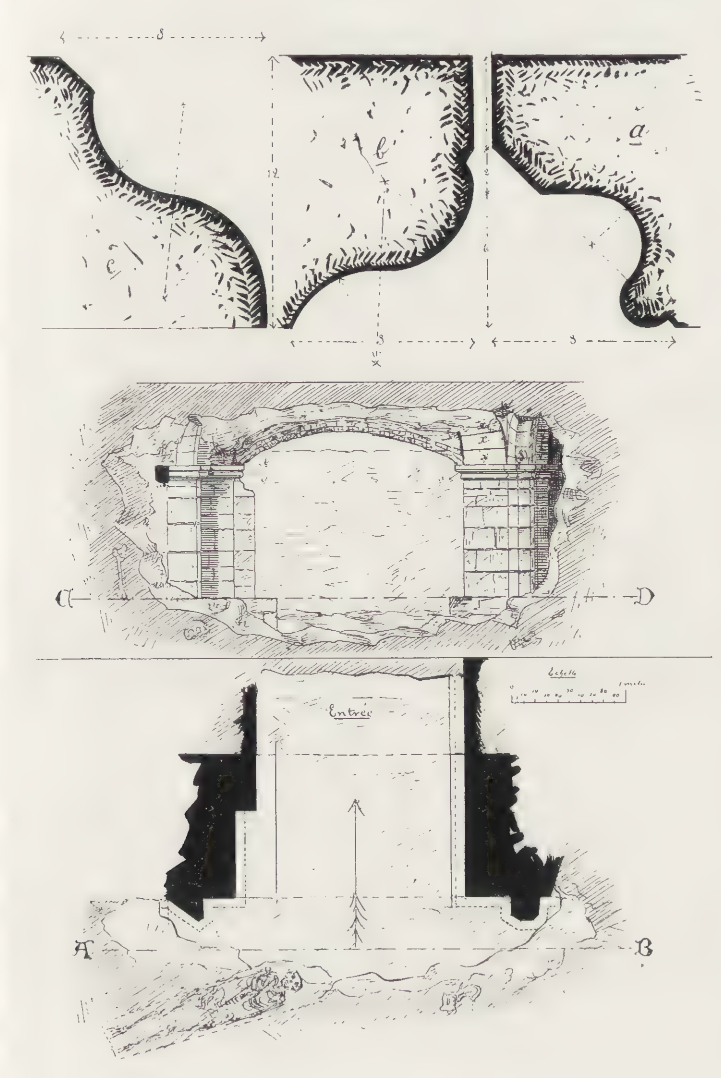
Ancien sceau du chapitre de St-Germain à Tirlemont, récemment découvert.

C'EST par M. le chanoine Reusens (1), qui en fait mention dans son éminent ouvrage, que les artistes savaient que « l'église Saint-Germain à Tirlemont possédait autrefois une crypte assez spacieuse ».

Pour la seconde fois, au moins, depuis sa désaffectation ou sa ruine, cette crypte vient de révéler les restes de son existence, et dans des conditions telles qu'il nous a été permis de nous livrer sur elle à une étude que nous aurions voulu plus complète, mais que nous croyons néanmoins pouvoir utilement livrer telle quelle aux lecteurs du *Bulletin*.

On procédait, il y a peu de mois, sous la direction de M. l'architecte Langerock, à la pose des fondements du nouvel autel du Saint Sacrement dans le petit chœur nord de cette église, lorsque, tout à coup, le sol céda. Après l'enlèvement de la terre qui encombrait l'orifice, grand fut l'étonnement, car on constata que l'effondrement s'était produit entre deux murs parallèles, en pierres grises et blanches dures, posés sur de larges murs de fondation, et couronnés par une moulure d'où prit naissance autrefois une voûte en arc brisé équiangle. Cette espèce de corridor mesurait, en largeur, deux mètres environ. On supposa que c'était l'entrée de l'ancienne crypte de Saint-Germain.

(1) REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2e édit., t. I, p. 351.



CRYPTE DE ST-GERMAIN A TIRLEMONT.
VUE VERS L'ENTRÉE (CHŒUR NORD).
PLAN, COUPE, DÉTAILS.

Rel. par A. van Gramberen.

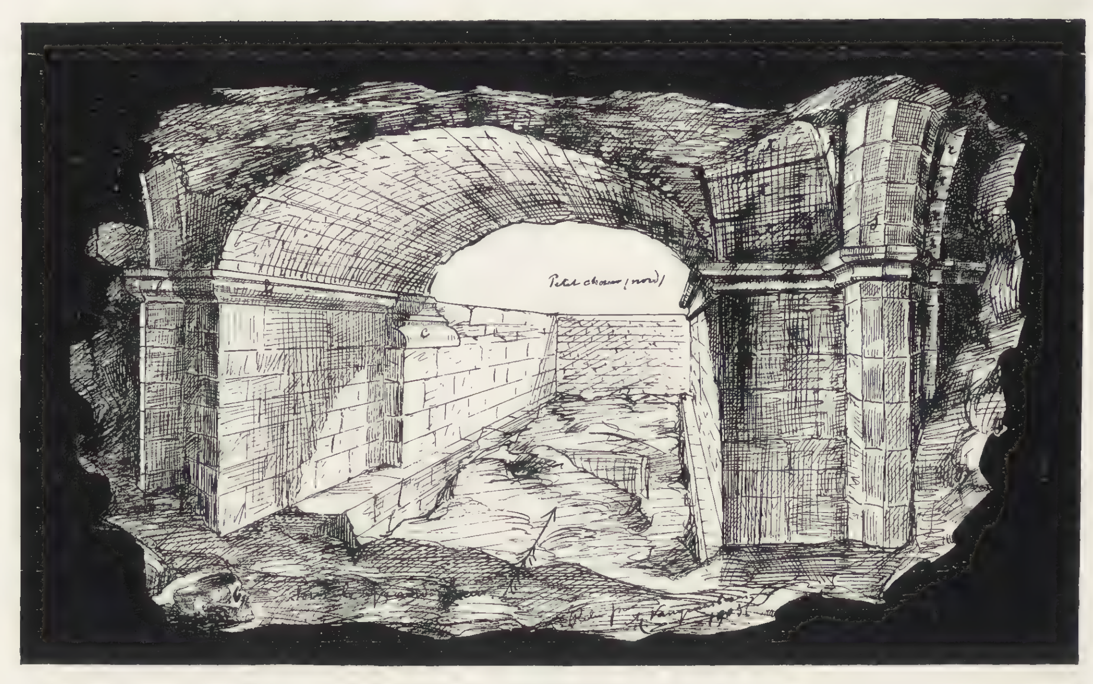
Les fouilles ayant été poussées plus loin, on vit bientôt apparaître les parties architecturales de l'ancien oratoire, que représente notre dessin et dont voici une courte description. L'entrée a une longueur de 2m88. La partie portant le mur du chœur est fermée par un arc surbaissé en briques. Celui-ci s'appuie sur des pieds-droits au-dessus desquels se retrouvent trois claveaux *(x)*, anciens vestiges de l'arc ogival, qui a dû s'ouvrir autrefois en cet endroit. Détail qui nous semble surtout caractéristique : les deux moulures sur lesquelles l'arc prend naissance sont différentes *(b* et *a)*, et une autre moulure *(c)* recouvre une partie de mur en saillie.

La moulure *b* se continue à droite en corde et rencontre un pilier, qu'elle contourne et couronne. Sur ce pilier se voit encore l'arête à chanfrein, qui soustendait autrefois la voûte.

Des pierres, posées perpendiculairement au mur près de ce pilier, indiquent que là commença, ou un mur, ou un pilier rectangulaire.

La moulure *a* se continue à gauche, couronne et contourne un pilier, à cinq faces irrégulières et supportant un sommier *(s)* également à cinq faces irrégulières, où prennent naissance les arcs-doubleaux. Entre les claveaux *(x)* et le sommier *(s)* on aperçoit encore le pendentif de la voûte *(p)*. La moulure *(a)* se poursuit le long d'un mur fuyant en biais, supportant un arc *(r)*. Ce dernier fut déjà examiné en 1857.

« A cette époque, nous dit l'historien V. Bets, M. De Cart, curé-doyen, ayant observé à l'extérieur de son église des ar-



LA CRYPTE DE ST-GERMAIN A TIRLEMONT.
VUE PERSPECTIVE PRISE VERS L'EXTÉRIEUR.

Dessin de A v. Gramberen.

ches de fenêtres, se montrant à fleur de terre dans les murs du chevet, en conclut que ces fenêtres devaient avoir éclairé une crypte. Des ouvriers ayant pratiqué une ouverture la conjecture de M. le doyen se trouve vérifiée »; mais on remarqua, à part, la moulure signalée plus haut, des parties de voûtes en briques, fendillées, et, craignant de compromettre la stabilité du chœur, on rétablit les décombres, et on referma les parties explorées.

Aujourd'hui, le distingué architecte M. Langerock, ayant averti la Commission royale des Monuments, celle ci vint visiter les parties de la crypte nouvellement découvertes, les examina et jugea qu'il était bon de les conserver. Sur cet avis on a étayé le remblai et assuré l'ouvrage dont nous avons donné la description et le dessin. Dorénavant il sera toujours possible de l'examiner.

A la terre, qui comble la crypte, est mêlée une grande quantité d'ossements humains. Cela semble prouver que cette terre provient de l'ancien cimetière qui entourait l'église Saint Germain. Toutefois les archives de l'église nous disent qu'au commencement du XVIII[e] siècle on y enterra (2). Or, au cours des fouilles, on a découvert le squelette d'un prêtre (3) auquel la calotte du

(1) V. Bets, *Histoire de Tirlemont,* t. II, p. 84.

(2) Arch. de l'église Saint-Germ., A., sect. IV, n° fol. 390 et fol. 391.

(3) C'est un prêtre si l'on en juge par la position du corps. De vieilles gens de l'endroit ont gardé la tradition qu'un saint prêtre, dont la mémoire est conservée, fut un jour enterré au chœur de Saint-Germain.

SOUS LA TOUR DE ST-GERMAIN A TIRLEMONT. CROQUIS ET DÉTAILS. Relevé par M. A. van Gramberen.

crâne avait été enlevée par la scie. Nos dessins mentionnent la situation de ces restes qui ont été laissés en place.

Au sujet de l'âge de cette crypte, l'historien Bets pense qu'elle est contemporaine de la tour de l'église, c'est-à-dire de la deuxième moitié du XII^e siècle. Un fait certain, c'est que l'usage des cryptes fut abandonné dès le XIII^e siècle (1). La conjecture de l'écrivain n'est donc pas improbable.

Une autre question est de savoir : Quand disparut cette crypte ?

Nous croyons que ce ne peut avoir été après le désastre qui survint à l'église en 1536, mais qu'il faut plutôt descendre à l'incendie qui la détruisit en 1592.

Les historiens placent communément la construction de l'église actuelle au XVI^e siècle, après l'incendie de 1536 ; l'unique document sur lequel ils s'appuient est une sentence que porta le Conseil de Brabant en 1540, et par laquelle il obligea le chapitre de Saint-Jean l'Évangéliste, à Liége, à intervenir dans les réparations nécessitées par suite du désastre. Or cette pièce, que nous avons sous les yeux, nous dit clairement que l'incendie détruisit l'église, mais que les voûtes en restèrent debout. Elle nous parle ensuite de réparations, mais nullement de reconstructions, et en cela elle diffère d'une sentence analogue donnée après l'incendie de 1592, dont nous parlerons plus loin. D'ailleurs il ne paraît pas probable que la ville de Tirlemont ait pu se contenter pendant quatre siècles de son église romane (La tour romane a été conservée; nous en donnons, en passant, une vue intérieure et quelques détails très intéressants). Notons que vu l'accroissement de la population, déjà en 1243 Robert de Torote jugea utile de créer un second curé, qui avec le curé existant desservirait alternativement de semaine en semaine toute la paroisse. Nous sommes donc portés à croire que l'église

(1) Reusens, *Élém. d'archéol.*, I, p. 351.

Saint-Germain a été construite antérieurement à l'époque qu'on lui assigne communément. Ce qui nous confirme dans cette idée c'est l'architecture même de l'édifice, qui porte les caractéristiques de la seconde moitié du XV[e] siècle. D'autre part, si l'on avait construit l'église actuelle après l'incendie de 1536, les chanoines de Saint-Jean, que nous voyons refuser d'intervenir dans les réparations, auraient-ils manqué de protester contre la construction d'une église neuve plus vaste que l'ancienne, alors que les murs et les voûtes de cette dernière restaient encore debout ? Certes, ils étaient tenus de réparer et de reconstruire le temple; mais pouvait-on les obliger à une construction nouvelle, dont les frais surpassaient de beaucoup ceux dans lesquels ils étaient strictement tenus d'intervenir ? La sentence de 1540, qui résume le procès, ne mentionne aucune protestation dans ce sens, mais note, par contre, une plainte relative à cent florins du Rhin que ces mêmes chanoines avaient dû avancer, quelques années auparavant, pour réparations nécessaires aux nefs et au chœur.

La disparition de notre crypte ne remonterait-elle donc pas au temps de l'incendie de 1592 ?

Les archives nous disent qu'alors fut détruit tout le transept avec sa petite tour et le chœur. A différentes reprises l'acte, qui oblige les décimateurs à intervenir, parle non seulement de réparations, mais aussi de reconstruction. Les toits, le transept et la petite tour, qui, dans la vue de Tirlemont en 1660, se remarque encore au-dessus du transept en tombant, ont probablement entraîné les voûtes du chœur, et enfoncé les voûtes de la crypte, qu'on ne reconstruisit plus. Il est vrai que l'église Saint-Germain a encore souffert énormément, lors du sac de Tirlemont en 1635. Pendant tout le reste du XVII[e] siècle, on fut constamment occupé de restaurations, réparations et constructions, surtout au grand chœur et à ses collatéraux; mais il est à noter qu'un avertissement du magistrat de Tirlemont envoyé aux décimateurs leur demande seulement de reconstruire le grand chœur, tel qu'il fut immédiatement avant le désastre ; d'autre part les archives nous disent que les voûtes, quoique fort endommagées, restèrent néanmoins debout après le nouvel incendie de 1708.

Ainsi, après l'étude des actes, qui constituent l'histoire de notre église nous sommes amenés à croire que la crypte naquit vers le XII[e] siècle et finit à la fin du XVI[e] siècle (1).

FR. D. R., vic.
A. V. G.

(1) N. D. L. R. Une autre hypothèse à laquelle les auteurs ne se sont pas arrêtés n'est-elle pas possible? C'est à-dire la disparition de la crypte dès la fin du XV[e] siècle, lors de la reconstruction, sur un plan nouveau, du Grand Chœur.

TROIS LETTRES.

FIGUES APRÈS PAQUES Un Monsieur Arthur Cosijn nous envoie un grimoire en réponse à des articulets parus *il y a onze* et *vingt mois* et que nous prions nos lecteurs de relire. Notre avis sur les idées que partage M. Cosijn s'y trouve déjà; il se retrouve encore dans maints articles que nous avons publiés (1), et l'avenir nous réserve sans doute encore d'avoir à reprendre cette question. Mais ce sera avec plus d'à-propos qu'à l'occasion des écrits de M. Cosijn, dont le style a la réputation d'être envahissant. Pour éviter une polémique oiseuse et encombrante nous ne répondrons pas à cette lettre. Au reste sa force d'argumentation n'échappera pas à nos lecteurs ; elle fait songer à... une vis folle.....

Laeken, le 24 février 1903.

Monsieur le Directeur,

Votre journal (!) m'invita (?) naguère à m'inscrire au nombre de ses abonnés, mais il ne me fit pas l'honneur de m'envoyer les numéros 1 et 10, de juillet 1901 et d'avril 1902, dans lesquels je suis pris à partie (pages 32, 316, 318 et 319) et qui, par hasard, viennent d'être signalés à mon attenton. Si je n'ai pas eu connaissance plus tôt de vos articles, c'est, selon toute vraisemblance, parce que votre journal (!) est peu répandu (2). Ce n'est donc pas de ma faute si j'invoque un peu tard le droit d'y répondre.

Vous me reprochez un parti pris implacable. Ferez-vous le même reproche à tous ceux — la quasi-unanimité des artistes, entre autres — qui se sont prononcés dans le même sens (3), au sujet des inepties architecturales et décoratives dont nos yeux s'affligent maintenant, chaque fois que nous franchissons le seuil d'un édifice du culte ? Cette accusation est au moins étrange de la part d'un journal (!) fondé avec l'idée préconçue de défendre *per fas et nefas* les productions de l'École Saint-Luc (4).

En vérité, vous triomphez trop aisément.

L'église d'Everberg n'a pas, je le sais, été peinte par ceux qui barbouillent d'habitude nos sanctuaires religieux. Je m'en suis aperçu lors d'une nouvelle visite, faite à un meilleur moment que la première (5).

Mais le fait que cette église a été décorée avec meilleur goût que les autres ne résout pas la question de principe : Fallait-il faire une grosse dépense pour enduire de couleur les murs et les voûtes de cette église ? Nos pères n'ont-ils pas, pendant longtemps, fait leurs dévotions *(sic)* dans des temples vierges de tout peinturlurage ? (6)

Ah ! s'il s'agissait de décorer nos églises d'œuvres comparables aux anciennes fresques, dont il reste quelques spécimens ! Elles étaient peintes en tons doux et harmonieux *(sic)* celles-là ! C'étaient des œuvres d'artistes ! Même ceux qui aiment autant la décoration sobre et sévère de nos vieilles églises villageoises que la décoration somptueuse de nos cathédrales n'y trouveraient pas à redire *(sic)*.

Vous omettez de faire remarquer que j'ai cité plusieurs églises brabançonnes, celle de Droogenbosch, notamment, au sujet de laquelle notre très accommodante *Commission royale des Monuments* a écrit :

« Cette décoration manque de simplicité et d'unité;
» l'application des éléments qui la composent part
» d'un principe mal compris. Puisqu'il s'agit d'un fait
» accompli, on ne peut que le subir, tout en le
» déplorant profondément. »

---

(1) Entre autres : *Églises restaurées,* 1re année, pp. 206 et 243 ; *Polychromie des édifices religieux,* 1re année, p. 65.

(2) Le *Bulletin des Métiers d'Art* est la plus répandue de toutes les revues belges du même genre. Notre première année est entièrement épuisée. Justification du tirage à la disposition de M. Cosijn s'il le désire. Notre observation a pour portée de montrer comment M. Cosijn se tient à même d'être renseigné sur les questions d'art.

(3) « Quasi unanimité des artistes » est bien vite dit. Une des caractéristiques de cette polémique, dite « des pittoresques », est que chaque auteur se retranche derrière les opinions d'autrui : indice de peu d'assurance personnelle.

(4) Si M. Cosijn nous lisait, il saurait ce qui en est.

(5) Aveu naïf mais tardif. M. Cosijn est donc toujours bien informé ! en outre, il n'émet une appréciation qu'après avoir bien regardé ! Lire *Bulletin des Métiers d'Art,* 1re année, p. 32, 2e colonne, lignes 8 et suivantes.

(6) Argument plaisant.

Maints autres édifices, l'église de Genck, le chœur de l'ancienne église de Laeken, etc., viennent de subir aussi la profanation coutumière, c'est-à-dire un tatouage criard et arlequiné, que réprouve tout homme de goût. Le chœur de l'ancienne église de Laeken était autrefois un bijou architectural. Allez le voir maintenant : il n'a plus aucun intérêt, tellement la restauration qu'il a subie en a dénaturé le caractère.

Voilà pour les peinturlurages.

Je pourrais m'élever, d'autre part, contre la fâcheuse manie qui sévit d'aliéner, pour les remplacer par de l'ébénisterie de pacotille, les vénérables objets d'art qui sont l'ornement le plus précieux et le plus charmant de nos églises. Je pourrais stigmatiser *(sic)* les méfaits que fait commettre sans cesse cette hérésie artistique, germée dans le cerveau de je ne sais quel curé de village : *l'unité de style.*

Mais à quoi bon ? Nous ne pourrions nous entendre. Mon idéal est celui que des archéologues (1) français exprimaient déjà il y a plus de cinquante ans (2) : « En fait de monuments délabrés, il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer qu'embellir ». Je n'aime pas l'insipide pastiche. Mais j'aime les vieux monuments, aux briques cicatrisées, évocatrices des époques d'art révolues. Votre idéal est tout autre.

Telle est la raison pour laquelle vous ne pouvez comprendre que j'aie, avec la même insistance, sollicité entre autres la *préservation*, la *réparation* de la chapelle Saint-Landry, à Neder-Over-Heembeek, et critiqué la *restauration*, l'*embellissement* d'autres monuments anciens : la porte des Baudets, à Bruges, par exemple, qu'on maltraite actuellement de si ridicule façon.

Ma manière de voir a été défendue par de plus compétents que moi (3), et entre autres par les artistes qui ont pris part au referendum, publié par *Durendal* dans son numéro de novembre 1901 (4). La cause est entendue... sauf pour ceux qui ne veulent entendre, soit par parti pris, soit par ignorance, soit par intérêt.

En vertu de mon droit de réponse, je requiers l'insertion intégrale de cette lettre dans votre prochain numéro et vous prie d'agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

A. Cosyn.

RÉPONSE MAGISTRALE. Voici le texte de la lettre qu'à la suite des critiques formulées contre les restaurations en cours, et dont nous parlions dans notre dernier numéro, la Commission des monuments, en vertu d'une décision unanime, a adressée, le 16 janvier dernier, à M. le ministre de la Justice :

Monsieur le Ministre,

Nous avons pris connaissance, au cours de notre dernière réunion, de la lettre que la Société nationale pour la protection des sites et des monuments vous a adressée sous la date du 12 décembre écoulé et dont elle a bien voulu nous transmettre une ampliation Il y est question des travaux de restauration de différentes églises de notre pays.

Permettez-nous de vous faire remarquer, Monsieur le Ministre, que cette société a été bien malheureuse dans le choix de ses citations, empruntées, dit-elle, à une triste nomenclature fournie par ses correspondants.

Elle a été, tout d'abord, mal renseignée à propos des boiseries du XVIII^e siècle soi-disant enlevées à l'église de Walcourt. Ces boiseries sont encore en place dans la sacristie. Il n'a jamais été question de les faire disparaître, autrement que dans l'imagination de journalistes ou d'écrivains français, fort ignorants des choses belges.

Cette assertion ridicule, ayant été reproduite par la *Chronique*, dans un article du 23 octobre 1902, écrit contre la Commission royale par un membre du Comité de la Société nationale, M. Dommartin, notre président, en adressant une lettre privée à Jean d'Ardenne, a fait bonne justice de pareilles billevesées. M. Dommartin, du reste, dans une réponse courtoise également privée, en date du 5 novembre 1902, a reconnu le bien fondé des réclamations de notre président.

Au surplus, voici la réalité des faits dont la Société avait le devoir de vérifier l'histoire, avant de les

(1) Notre idéal n'est pas archéologique mais artistique ; il s'appuie sur des principes, non des impressions.

(2) On le voit, la thèse est neuve. Vive le progrès !

(3) M. C. se calomnie. Il faut de la modestie, pas trop n'en faut. M. C. est très compétent et toujours aussi bien informé que toute l'École à laquelle il appartient. Voir plus loin la lettre de la Commission royale des Monuments.

(4) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, 1^re année, p. 252 : Un peu de bon sens, S. V. P., et un peu d'harmonie.

signaler à votre attention : depuis des années, à chacune de nos visites des travaux de l'église de Walcourt, nous avons recommandé la conservation des boiseries. Il y a mieux : nous avons prescrit de donner à la nouvelle sacristie projetée des dimensions telles qu'on puisse y maintenir les dites boiseries.

L'enlèvement de certains revêtements en marbre et en bois, appliqués au XVIII^{e} siècle d'une façon barbare dans le chœur de l'église de Notre-Dame à Courtrai, a été autorisé à la suite d'une étude longue et minutieuse au cours de laquelle les avis de nos membres sont restés unanimes.

Dernièrement encore, une nouvelle visite des lieux a confirmé la nécessité de poursuivre l'exécution des travaux de consolidation et de remettre ainsi en lumière une très belle construction du moyen âge sottement détériorée. D'autre part, les revêtements dont il s'agit sont en très mauvais état. Il faudrait, pour les conserver, y effectuer des travaux importants qui ne sauraient se justifier par la valeur absolument nulle des dits revêtements.

Veuillez le remarquer, Monsieur le Ministre : notre collège est unanime pour recommander la conservation, dans nos monuments, des apports des siècles, lorsque ces apports ont une valeur réellement artistique, archéologique, historique et pittoresque.

D'autre part, il ne saurait engager les autorités à consacrer leur argent au maintien ou à la restitution des œuvres malheureuses.

Nous ignorons s'il a jamais été question d'enlever la décoration en marbre formant cadre au tableau de Rubens, dans l'église de Saint-Martin à Alost. En tout cas, nous n'avons pas été consultés sur ce projet. Nouvelle erreur matérielle de la Société pour la protection des sites.

En signalant l'église d'Opchie, près de Leuze, cette Société a voulu faire allusion à l'église d'Aubechies. Il n'y a donc pas que certains écrivains français qui ignorent la géographie belge ! Troisième erreur matérielle.

Le projet concernant la restauration de cette église, qui tombait en ruines, a fait l'objet de longues et consciencieuses études dues à un architecte de talent. Cet artiste a même poussé le scrupule jusqu'à présenter successivement plusieurs projets basés sur des découvertes résultant de recherches approfondies. Nous avons approuvé celle de ces études qui nous a paru le mieux convenir pour sauvegarder le caractère du monument, objet de tant de vicissitudes. Ce projet consciencieux, auquel nous devons ici rendre hommage une fois de plus, respecte tout ce qui a du mérite au point de vue artistique, archéologique, historique, pittoresque et utilitaire.

Il est fâcheux qu'avant de vous écrire, Monsieur le Ministre, le secrétaire M. l'architecte Saintenoy n'ait pas songé soit à aller sur les lieux pour contrôler les assertions erronées de correspondants incompétents, soit à faire personnellement la critique artistique et scientifique de l'œuvre d'un confrère distingué.

Il n'est pas admissible qu'une société sérieuse avance officiellement des erreurs manifestes d'appréciation contre lesquelles notre président avait mis en garde verbalement M. le président Jules Carlier.

Les meubles « hors d'usage », que l'église de Hulshout a vendus en 1900, l'ont été de l'assentiment unanime de toutes les autorités consultées à cette fin. A part le banc de communion et une tribune en bois sculpté, cédés au musée d'antiquités d'Anvers, ces meubles n'offraient pas le moindre mérite artistique. Quatrième erreur matérielle.

Pour démontrer à la Société des sites que nous tenons constamment la main à la conservation de notre patrimoine artistique, nous vous prions, Monsieur le Ministre, de vouloir bien lui faire parvenir, puisqu'elle les ignore, les comptes rendus de nos assemblées générales de 1898 à 1901. Elle y verra que nous ne négligeons rien afin d'atteindre le but pour lequel notre collège a été institué et auquel il consacre tous ses efforts, sans recourir, autant qu'il sera bon peut-être de le faire désormais, aux grandes voix de la presse quotidienne.

Si certains abus se commettent parfois — et c'est inévitable — à qui la faute ?

Aux sociétés du genre de celle dont il s'agit ou autres, qui s'abandonnent à la plaintive manie nationale plutôt que de nous signaler, immédiatement et directement, les faits importants dont elles auraient connaissance avant nous et avant nos correspondants de province.

Ceux-ci veillent, avec grand soin, aux monuments de la Belgique, nous sommes heureux de le confirmer. Ils ont le tort aussi de ne point se faire connaître par la voie de la presse, puisqu'il est acquis que les travaux contenus dans nos dossiers ouverts ou dans nos bulletins spéciaux passent inaperçus aux yeux d'une société telle que celle à laquelle nous répondons.

Nous vous prions, Monsieur le Ministre, de vouloir bien engager cette Compagnie à joindre ses efforts aux nôtres afin que la timbale, trop bruyante

pour être juste, de l'école dite « des pittoresques » ne jette plus aussi souvent sa fausse note dans la symphonie des instruments de la critique vraiment artistique et savante complètement.

En art comme en science, c'est rester petit que d'être exclusif. Et l'on est exclusif en donnant à priori des solutions, simplistes à force d'être pittoresques, aux délicates et complexes questions relatives soit à la consolidation, soit à la restauration, voire même à la restitution de certains monuments. Une œuvre est belle, simple, grande quand elle s'inspire à la fois du grand art, de la science vraie et des profondes harmonies dont l'aspect pittoresque des choses est une expression familière.

Il importe aussi, Monsieur le Ministre, que cette société ne croie pas, avec l'un ou l'autre adhérent naïf de l'école dite « des pittoresques », que l'architecte restaurateur trouve son gain dans les multiples études préalables à la moindre restauration. Le secrétaire M. Saintenoy connaît trop son artistique métier pour ignorer combien est ingrate et mal payée la rude tâche de l'artiste restaurateur.

Dans l'espoir, Monsieur le Ministre, que la Société pour la protection des sites et des monuments voudra bien désormais consacrer ses travaux à répandre avec nous la bonne semence et à vulgariser les notions justes que nous enseignons pratiquement et que nous nous efforçons de faire prévaloir en matière de restauration, nous vous prions d'agréer l'assurance de notre haute considération.

Le Secrétaire, (S.) A. Massaux. *Le Président,* (S.) Ch. Lagasse-de Locht.

P.-S. Nous adressons copie de notre réponse à la société visée, nous réservant de publier, en temps et lieu, les pièces du débat. (Paraphé) Ch. L.

UN POINT CONFIRMÉ. On nous écrit d'Alost :

Monsieur le Directeur,

Permettez-moi de vous envoyer quelques détails au sujet de notre église Saint-Martin, dont on a, ces temps-ci, beaucoup parlé.

Dans la lettre justificative que la Commission royale des monuments a adressée le 16 janvier dernier à M. le ministre de la justice, pour se défendre des accusations de la « Société nationale pour la protection des sites et des monuments », je lis :

« Nous ignorons s'il a jamais été question d'enlever la décoration *en marbre* formant cadre au tableau de Rubens, dans l'église Saint-Martin à Alost. En tout cas, nous n'avons pas été consultés sur ce sujet. »

Voici ce qui en est :

1° L'autel qui sert d'encadrement au tableau — la tradition locale en attribue le plan à Rubens lui-même — est *en bois de chêne;*

2° Le conseil de fabrique — dont je suis membre en qualité de trésorier — n'a jusqu'ici pas même soulevé la question de cet enlèvement. Au contraire, tous les marguilliers sont d'accord pour déclarer que la conservation de ce bel autel s'impose tant que le tableau demeure à l'église.

J'ai lu, d'autre part, dans la *Fédération Artistique,* de M. Alph. Van Ryn (Bruxelles, n° 15, 18 janvier 1903) (1) :

« Des journaux belges et étrangers se sont récemment élevés contre des actes que l'on ne peut que regretter parce qu'ils sont « de nature à détruire des œuvres d'art, à désunir des ensembles historiquement documentaires », pour nous servir des termes mêmes de l'un d'eux : Il s'agit de la destruction de toute l'ornementation Renaissance qui garnissait l'église Notre-Dame à Courtrai, chambardée et vendue à tous les brocanteurs de la petite ville flamande, puis aussi de l'incroyable projet de vendre un admirable tableau de Rubens qui orne le *maître-autel* (?) de l'église Saint-Martin d'Alost (et qui, logiquement, devrait être l'orgueil de cette ville), et d'utiliser l'argent à provenir de cette vente à « désencombrer » l'église de ses marbres, boiseries, statues, etc., qui en forment l'*opulente* (?) et *précieuse* (?) décoration!

Qu'y a-t-il d'étonnant à ce que de tels projets fassent scandale et révoltent les esthètes étrangers qui devaient croire à quelque respect de notre part pour nos monuments historiques et pour les souvenirs, les trésors d'art que le passé nous a légués? Ils admirent ces choses et ne peuvent comprendre ni notre indifférence, ni notre vandalisme, surtout que celui-ci se cache sous un masque de fausse et vaine science... (??) »

» A propos des destructions effectuées *sans nécessité réelle,* par pur dilettantisme, et spécialement de l'absurde et néfaste projet d'Alost, comme à propos de celui qui, dit-on, vient de surgir à Liége, où l'on voudrait démolir le porche en Renaissance italienne de l'église Saint-Jacques (2), des archéologues et des esthètes demandent, avec beaucoup de logique et de

(1) Il s'agit des mêmes imputations, erronées en fait, qui ont fait le tour de la presse. (N. D. L. R.)

(2) Nous croyons qu'au contraire la restauration de ce porche a été décidée. Voir ci-dessus, livr. I, p. 25. (N. D. L. R.)

raison, que *le gouvernement agisse sans retard pour arrêter ou empêcher de tels travaux que rien ne justifie, et cela au moins jusqu'à ce qu'intervienne une solution rationnelle du problème archéologique qui met en présence deux opinions contraires.....* »

Encore une fois, jamais le *conseil de fabrique* n'a soulevé la question de la vente du tableau de *Saint Roch*. Il est vrai que des notabilités dans l'administration de la ville voudraient battre monnaie du chef-d'œuvre, pour *achever l'église* et doter ainsi la Belgique d'un splendide monument (1), mais pas pour « désencombrer » notre église de ses meubles de valeur. Vous savez qu'on n'a pas attendu le million du Rubens pour embellir le temple par l'enlèvement du sordide crépissage qui en cachait les beautés. Il y a deux ans, on a démoli le maître-autel en bois peint (l'autel de saint Roch occupe le transept), vaste monument du XVII[e] siècle qui, par ses proportions énormes, encombrait le chœur en masquant les ravissantes ogives conçues par H. de Waghemakere, et qui, surtout, vermoulu et menaçant ruine, compromettait la vie des célébrants et des employés, par les débris que de temps en temps il détachait de ses flancs pour les disperser sur les degrés de l'autel !

Que reste-t-il donc de ces belles indignations ?

Ne seraient-elles pas provoquées plutôt par l'horreur de l'obscur et ignorant moyen âge et de son art hideusement clérical ? Et de l'École Saint-Luc ! Brrr.

Votre tout dévoué,

J. ROEGIERS,
Curé de l'Hôpital.

VARIA.

ESTHÉTIQUE DES VILLES. M. Ch. Buls, ancien bourgmestre de Bruxelles, a publié récemment (2) une analyse du livre de M. Sitte, en approuvant, comme ils le méritent, ses principes, et en les appuyant de quelques considérations fort justes sur Bruxelles, comme notre éminent collaborateur, M. De Wulf, vient de le faire ci-dessus pour la ville de Bruges. Il est sévère, et avec raison, pour le futur Mont des Arts. Cet article a rencontré l'approbation des artistes qui sont de leur temps ; il a suscité naturellement des critiques ignorantes, superficielles, ondoyantes, impuissantes il est vrai, mais tendancieuses, pour ne pas dire plus; car, si elles n'ont pas réfuté ce que M. Buls a dit, elles lui ont imputé ce qu'il n'a pas dit et ce qu'il n'a certes pas pensé. Tout cela pour en venir au thème favori. Jugez-en : on a proféré le vilain nom de *gothique !*

M. Buls aime et défend l'Art national. On a interprété cela comme synonyme de style ogival (qui n'est, a-t-on dit, pas plus flamand que français, allemand ou anglais ! ! !) ou tout au moins de Renaissance flamande. Jusqu'à quand faudra-t-il le répéter ? Ces braves classiques resteront donc toujours sourds..., volontairement incapables de comprendre tout ce qui n'est pas eux-mêmes. Nés, nourris dans le pastiche, intimement pénétrés des formes qu'ils aiment, ils se croient des génies d'originalité, et, tout en traçant des ordres sur les modèles de 2,500 ans et plus, ils proclament que l'architecture doit être de son temps. Celui qui se présente avec un programme contraire est le vil imitateur d'un art mort. Leur explique-t-il ce qu'il veut : ils n'écoutent pas. Le jour de l'architecture moderne ne se lèvera jamais derrière leurs colonnades : ils sont mal orientés.

Quoi qu'il en soit, constatons que M. Buls, pas plus que M. Sitte, n'a prononcé le mot *gothique*, et ce dernier semble invoquer de préférence, à l'appui de sa thèse, les exemples de l'art païen et de la renaissance classique. Tant il est vrai que les principes essentiels sont aussi immuables que leurs modes d'applications le sont peu. Les lois de la raison, toujours mêmes, indiquent ce qui doit être changé.

Or, c'est à la raison que M. Sitte fait appel, de l'un à l'autre bout de son beau livre : Les

(1) Cette idée nous paraît d'ailleurs assez défendable sous plus d'un rapport. (N. D. L. R.)
(2) Dans *L'Émulation*.

rapports entre les édifices et les artères doivent être basés sur l'utilité. Le tracé des rues, leur direction doivent être déterminés par les aisances de la circulation ; les courbes pas plus que les droites ne seront alors tracées arbitrairement. Les fontaines et les plantations seront placées là où elles servent, les édifices là où ils sont le plus commodément desservis, les statues, les monuments en général là où ils sont le mieux en valeur, etc.

Ce livre remet donc en évidence le grand principe de la finalité dans l'esthétique des villes. Fruit de la réflexion, de l'observation, il aura l'avantage de secouer l'engourdissement que la routine, la nonchalance, l'inattention entretiennent dans beaucoup de bons esprits ; ses vérités éclatent à toute lecture non prévenue ; mais il bouleverse les idées reçues par beaucoup sur la symétrie et d'autres règles scholastiques sans fondement. Et c'est là l'avantage de ce livre ; il ne fait que parler le langage de la simple raison, mais avec autorité et éloquence. Voilà pourquoi il a appelé l'attention de tous les champions de la vraie cause de l'art moderne, et il aidera à grossir de nouveaux soldats les rangs de cette cause. Puisqu'il doit être un manuel pour tous les artistes, il faut louer tous ceux qui ont contribué à le faire connaître.

G. Dy.

LA BIJOUTERIE exposée cette année au Cercle *Pour l'Art* n'offre pas un grand intérêt, si ce n'est sous le rapport de la façon, très remarquable. Tous les objets sont exécutés avec une rare perfection. Il est juste de noter aussi les émaux, qui présentent, dans quelques bijoux, une belle harmonie de couleur. Quant à la valeur esthétique, elle est loin d'égaler celle du travail. A peine trouve-t-on un objet dont la composition soit satisfaisante. Citons un collier, la pièce capitale de cette exposition. L'attention y est attirée surtout par la profusion des brillants qui s'y trouvent sertis et dont la valeur intrinsèque est énorme. Le mérite artistique a été glissé au dernier plan. Ce collier pèche par sa lourdeur excessive, et l'interprétation des oiseaux entrant dans la composition n'est nullement décorative.

En résumé peu de progrès sur l'exposition de l'an passé. On retrouve aujourd'hui à peu près les mêmes défauts sans pouvoir découvrir de nouvelles qualités.

C. F.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE *(Église rurale).*

Voir à la première feuille de garde :

Projet de numéro spécial.

Le nombre des réponses arrivées à ce jour, à notre circulaire, rend certaine l'édition de ce numéro spécial.

Nous rappelons cependant aux abonnés qui sont d'avis de s'inscrire que *la souscription sera définitivement clôturée le 25 mars,* et le chiffre du tirage sera limité aussi exactement que possible au chiffre des souscriptions. Un petit nombre d'exemplaires marqués sera réservé au commerce.

Quelques abonnés nous demandent s'il est permis de souscrire à plusieurs exemplaires en bénéficiant du prix de fr. 2.50. Nous y acquiesçons volontiers.

On nous a encore demandé si ce fascicule pourrait trouver place dans la collection de 1902-03. Certainement. Grâce à une pagination et à une disposition de tables particulières que nous lui donnerons, les abonnés pourront le placer devant ou derrière la collection dont il grossira considérablement le volume.

Les Lauréats de notre Concours sont :

1. *Lumen in Cœlo :* M. Valentin Vaerwyck, de Gand.

2. *Ah bah ! Pas possible ! :* M. Guillaume Fitschy, de Liége.

3. *Rusticus :* M. Th. Clément, de Oneux-Theux.

4. *A la grâce de Dieu :* M. E. De Marès, de Gand.

5. *Raison, Logique, Sentiment :* M. Charles Bourgeois, de Waterloo.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. AVRIL 1903.

L'ANCIEN HOTEL COLIBRANT A LIERRE.

HAQUE fois qu'ils constatent la disparition d'un bel édifice ancien, l'artiste et l'archéologue sont d'autant plus péniblement affectés, qu'aujourd'hui, pensent-ils, après de longs efforts, le respect de l'art national devrait être assez développé chez tous pour rendre fort rare ces attentats à la beauté. Mais, en vérité, le grand obstacle à la conservation des anciennes constructions réside moins dans l'indifférence ou l'inconscience des propriétaires que dans une incompatibilité réelle entre les préférences esthétiques et les besoins économiques. Cela est particulièrement vrai pour les constructions privées, les anciennes habitations. Un hôtel ancien ou une maison bourgeoise, avant d'arriver jusqu'à nous, a passé par tant de propriétaires soumis aux modes et aux goûts de leur temps, ses modifications intérieures et extérieures sont si nombreuses que la beauté originale de l'architecture en a fort souffert et qu'une restitution en est rendue fort difficile et fort coûteuse. Un particulier, s'il n'est pas doué d'un très grand amour de l'art et d'une grosse fortune, hésitera à entreprendre la restauration d'une maison, surtout si, actuellement, elle ne lui refuse aucun confort.

Il est plus fréquent encore de constater la déchéance profonde des anciennes habitations. Des maisons princières, des hôtels aristocratiques sont devenus des logis ouvriers; les spacieux appartements, subdivisés par des cloisons, sont changés parfois en taudis. Dans les petites villes, l'émigration de la richesse ; dans les grandes cités, les transformations modernes créant de nouveaux quartiers riches, ont encouragé ce changement des demeures bourgeoises en maisons de rapport. Tout au moins, les grandes habitations sont tombées au rang d'hôtellerie et puis de cabaret.

C'est dans cet état que nous les retrouvons, flétries, décrépites, presque ruinées ou injurieusement raccommodées. Les restes de leur beauté première, souvent sensibles seulement pour l'archéologue, semblent protester contre le triste sort qui leur est fait. C'est assez pour que l'on désire leur restauration.

Cette beauté appartient au patrimoine national et, à défaut d'un particulier généreux et intelligent qui, pour son usage et pour la satisfaction de tous, la restaurera, l'Etat, dit-on, devrait intervenir et sauver l'œuvre d'art d'une perte définitive.

L'Etat, en Belgique tout au moins, remplit à cet égard toutes ses obligations. Mais, pour lui, comme pour les particuliers, c'est chose souvent peu aisée que d'utiliser toutes ces constructions. Leur occupation

HÔTEL COLIBRANT A LIERRE.
RELEVÉ DE L'ÉTAT ANTÉRIEUR A LA RESTAURATION.

constitue leur meilleur entretien et la remise en état d'un édifice destiné à demeurer sans emploi serait assurément précaire.

Que faire cependant d'une ancienne porte de ville, d'une vieille tour, d'une halle, etc.? Il existe encore quelques chapelles ou églises qui, depuis les sans-culottes, servent de magasins à foin ou de fermes, et qui sont intéressantes. Les faire servir de bureau de poste ou, comme à Wavre, d'hôtel de ville, est assez baroque. Le mieux serait de les rendre à leur destination religieuse (1). C'est parce qu'on ne leur trouve pas d'utilité qu'elles restent dans leur situation lamentable.

Si l'Etat est donc embarrassé, autant que les particuliers, d'utiliser ses bâtiments anciens, il faut le louer comme il le mérite quand il acquiert encore pour les conserver à l'art les belles architectures privées menacées. A plusieurs points de vue, il est vrai, elles conviennent mieux que les anciens édifices publics, à l'aménagement de certains services administratifs.

Le ministère des postes et télégraphes, qui s'est justement fait valoir pour le souci d'art qu'il met à ses constructions, a ainsi approprié à l'usage de bureaux de postes plusieurs vieilles constructions. Citons, entre autres, le Refuge de l'abbaye de Lobbes, à Thuin ; la maison des Templiers, à Ypres ; la maison des Bâteliers, à Gand, et enfin l'hôtel Colibrant, à Lierre, dont nous allons tout particulièrement dire un mot.

A en croire A. Bergmann (2), *Het hof van Colibrant,* avant d'être transformé en auberge, sous l'enseigne *het Keizershof* (3), a tiré son nom de l'ancienne lignée patricienne qu'il abritait autrefois. Des membres de cette famille ont fait, à diverses reprises, partie du Magistrat de Lierre. Guillaume Colibrant, en 1406, était écoutète, et Georges Colibrant, en 1514, bourgmestre de Lierre. C'est sous le commandement de Henri Colibrant qu'en 1412 les archers lierrois prirent part à

(1) Les autorités religieuses, autant et plus que les amis de l'art, devraient s'efforcer de rendre ces constructions respectables à leur usage sacré.

(2) *Geschiedenis der stad Lier,* door ANTOON BERGMANN, p. 82.

(3) Hôtel de l'Empereur ; Cour Impériale.

HÔTEL DES POSTES ET TÉLÉGRAPHES A LIERRE. (ANCIEN HÔTEL COLIBRANT). Arch. M. A. van Houcke.

l'expédition du duc Antoine de Bourgogne contre les gens de Gueldre qui avaient surpris la petite ville de Battenberg. Georges Colibrant est signalé au XV^e^ siècle comme un insigne bienfaiteur des Tables du Saint-Esprit, qui, on le sait, assistaient les pauvres en dehors des hôpitaux et des hospices.

Selon Bergmann encore, il serait fait mention, dès 1317, de l'hôtel Colibrant. Mais j'ignore sur quels titres est basée l'affirmation de cet auteur. Il paraît en tout cas certain que les parties conservées de cette construction, si elles ne datent pas du XV^e^, ne remontent pas cependant au delà de la fin du XIV^e^ siècle. On peut admettre que l'hôtel ait été reconstruit.

Lierre possédait autrefois plusieurs de ces maisons aristocratiques, mais celle-ci est, sinon la seule, du moins la principale qui nous en soit demeurée et la plus ancienne. Elle est l'unique spécimen de l'architecture civile privée dans cette ville, au moyen âge.

Lors d'une visite faite, il y a quelques années, la Gilde de Saint-Thomas et de

Saint-Luc remarqua « à l'intérieur, où de nombreux changements avaient été opérés, les supports en style gothique d'une cheminée et, au grenier, les volets de deux lucarnes richement sculptés et garnis de ferronneries ».

Au cours des sondages et des recherches récents, une autre cheminée a été découverte dont nous avons publié le dessin (1).

En ce qui concerne la façade, les deux étages inférieurs ont conservé presque entièrement leur caractère primitif, d'une élégance et d'une grandeur incontestables. Un arc brisé, orné de redents, et à l'extérieur duquel apparaît la trace d'une moulure saillante, couvre les quatre fenêtres de l'étage.

Une ornementation analogue dessine les baies du rez-de-chaussée. Mais, ici, la porte a été déplacée. De certaines constatations faites au cours des levés des façades et des murs, on peut conclure qu'une entrée s'est trouvée jadis dans l'ouverture de gauche. Les nécessités du service des nouvelles constructions n'ont pas permis cependant de rendre à la porte son emplacement primitif.

Le pignon se termine en un gable aigu et il a subi beaucoup d'avanies. Les fenêtres dont il est percé sont relativement récentes et leur emplacement primitif n'a pas pu être celui qu'elles occupent. Il est à noter d'ailleurs qu'à partir de cet endroit le pignon tout entier a été l'objet d'une reconstruction, peut-être au XVII[e] siècle. C'est ce qu'indiquent les matériaux. Aux linteaux de ces baies on a retrouvé les anciens meneaux des fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage. Quant aux nouveaux meneaux et à leurs croisillons ils seront posés à l'endroit primitif qui a pu être déterminé d'une manière absolument certaine et exacte.

Une constatation très intéressante et presque surprenante peut être faite au sujet des baies et de leurs tympans : ceux-ci sont conformes aux fenêtres de la Halle aux draps à Gand, aussi bien en ce qui concerne le tracé que pour la décoration. Ne peut-on en conclure pour préciser la date de la construction de cet hôtel et la personnalité de son architecte ?

Ce rapport de ressemblance a dû influencer le restaurateur et le guider au cours de son travail. Quoi qu'il en soit, il est clair que dans la restitution du pignon, pour laquelle aucune donnée certaine n'existait, et qui devait résulter entièrement d'une connaissance et d'un sentiment profonds et nets des parties existantes, M. van Houcke s'est montré à la hauteur de la tâche et il a été également bien inspiré pour la partie nouvelle.

L'ensemble de l'édifice a une allure réellement monumentale et bien expressive de sa destination. J'ai entendu critiquer le petit pignon et le clocheton d'angle qui le flanque. Sans vouloir formuler à présent un jugement sur l'effet que cette partie produira en place, je me crois toutefois obligé de dire que là n'est pas ce qui me plaît le moins dans les plans de la façade. Au contraire, si l'on veut d'abord se rappeler que cette aile renferme l'escalier et l'habitation du percepteur des postes, un examen soigneux de l'ensemble de l'élévation fera comprendre la différence de ton donnée aux diverses parties. La présence du clocheton était une conséquence désirée pour leur pondération.

(1) *Bulletin des Métiers d'Art*, 1[re] année, p. 222.

Nous trouvons ainsi conciliées la variété d'expression nécessaire et l'unité indispensable.

Puisqu'il faut que les limites de cet article s'arrêtent à un examen des façades, qu'il ne me soit cependant pas défendu de dire que les dispositions du plan paraissent bien étudiées et bien réussies. L'aménagement intérieur promet d'être original, non pas de cette originalité *à priori*, mais de l'originalité amenée sûrement par la satisfaction des nécessités du service, originalité pratique, la seule supportable parce que la seule naturelle.

Voici donc conservée et rétablie avec l'honneur qu'elle mérite une belle construction de notre art national ancien et en même temps voici le pays pourvu d'un bon édifice nouveau.

On doit encore en féliciter les administrations des postes et des télégraphes, M. le directeur de service Gody, et l'architecte M. van Houcke, c'est-à-dire l'auteur de la restauration du Refuge de Lobbes, qui s'occupe en ce moment, en collaboration avec M. E. Mortier, la restauration de la maison des Bâteliers à Gand — destinée à être aménagée en vue de bureaux pour le directeur de service des télégraphes — et qui vient de terminer, en la même ville, la construction de l'Hôtel des Téléphones, dont je dirai sous peu quelques mots.

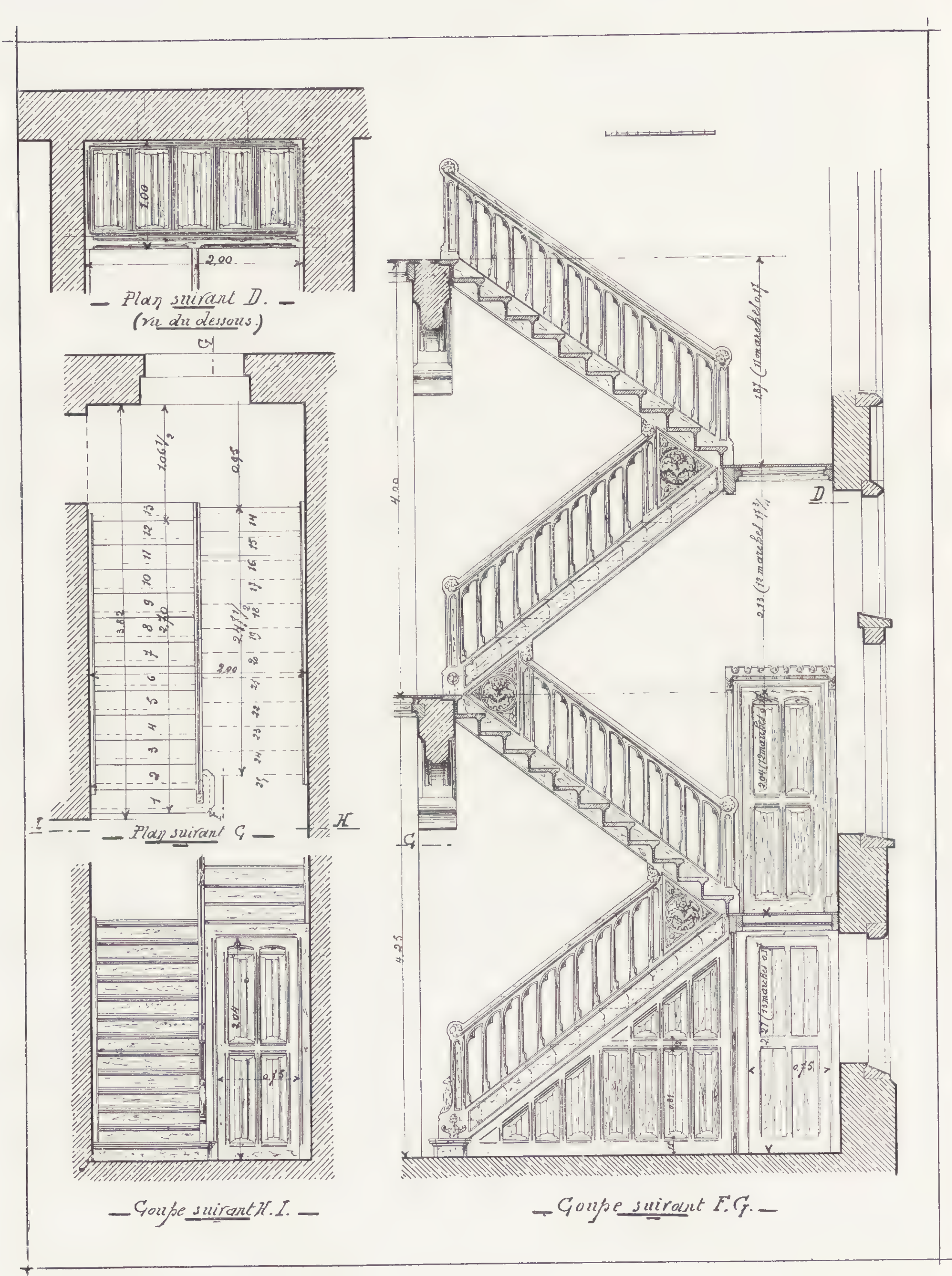
SPECTATOR.

UNE MAISON BOURGEOISE (1).

DANS la généralité des maisons bourgeoises, l'ascension aux étages se fait par des escaliers en bois, dont la construction peut varier à l'infini, à condition d'offrir les qualités essentielles à leur commodité. Ces qualités sont un emmarchement aussi spacieux que possible qui ne pourrait, en aucun cas, être inférieur à $0^{m}90$ entre limons. La foulée, elle, est astreinte à certaines lois naturelles, ayant pour base le pas moyen de l'homme. C'est une question assez controversée, qui appartient au domaine théorique et peut être résolue différemment suivant les goûts d'un chacun. Il est aussi indispensable d'interrompre l'ascension des étages élevés au moyen de repos ou paliers ; les marches tournantes ne sont guère à conseiller, vu le surcroit d'attention que réclame leur montée. Enfin, un guide facile, servant d'appui pour la main, complète le programme de tout escalier commode.

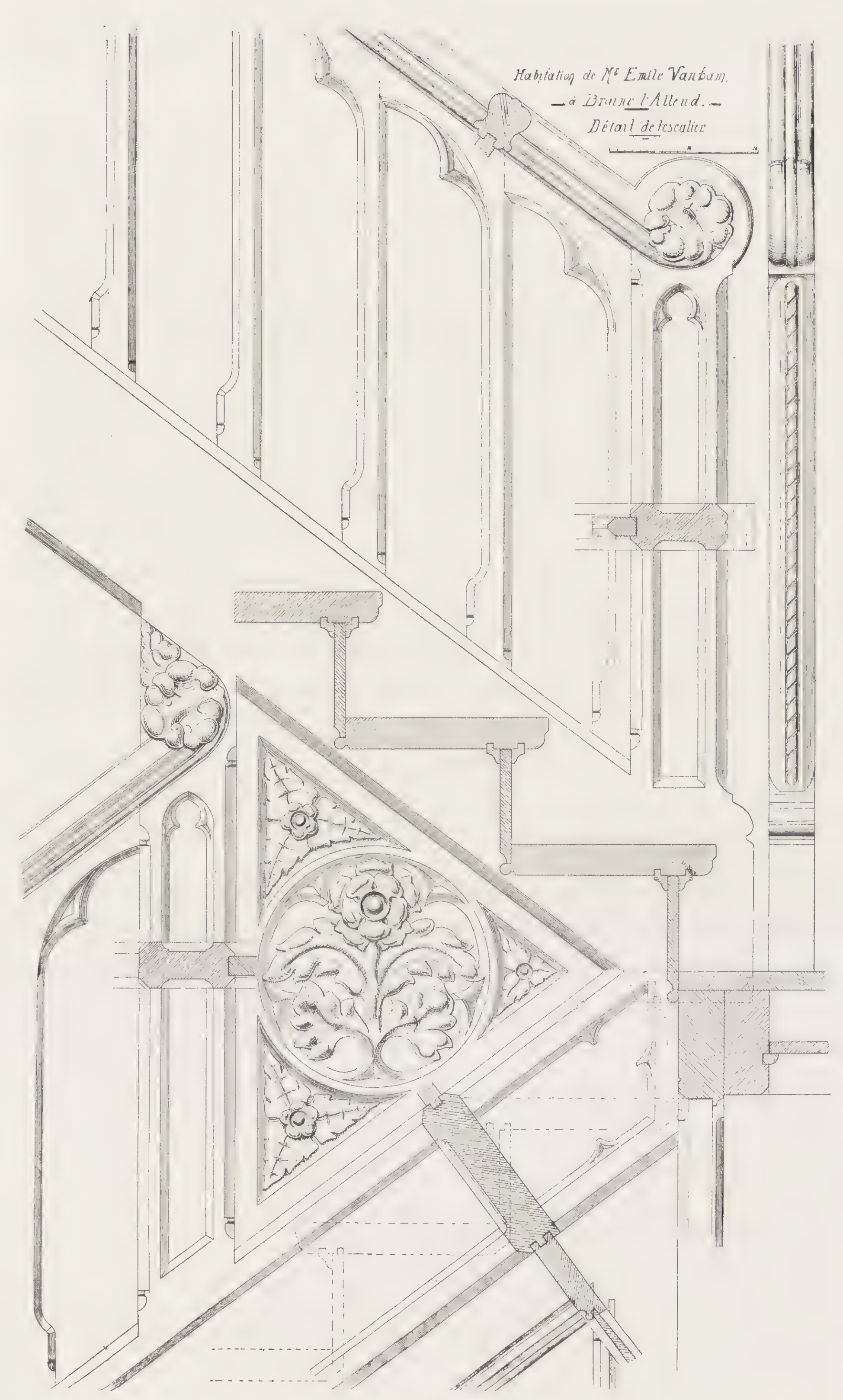
Constatons toutefois que si ce programme est généralement observé, il l'est souvent de façon tellement banale que l'on est tenté de croire au mépris voulu de tout intérêt artistique dans la construction des escaliers. Et cependant, ici comme partout ailleurs, l'application des principes esthétiques à la plus grande simplicité devrait faire l'objet des recherches des praticiens. Aussi nous attirons particulièrement l'attention du lecteur

(1) Voir le commencement de cet article livraison 8, page 228.



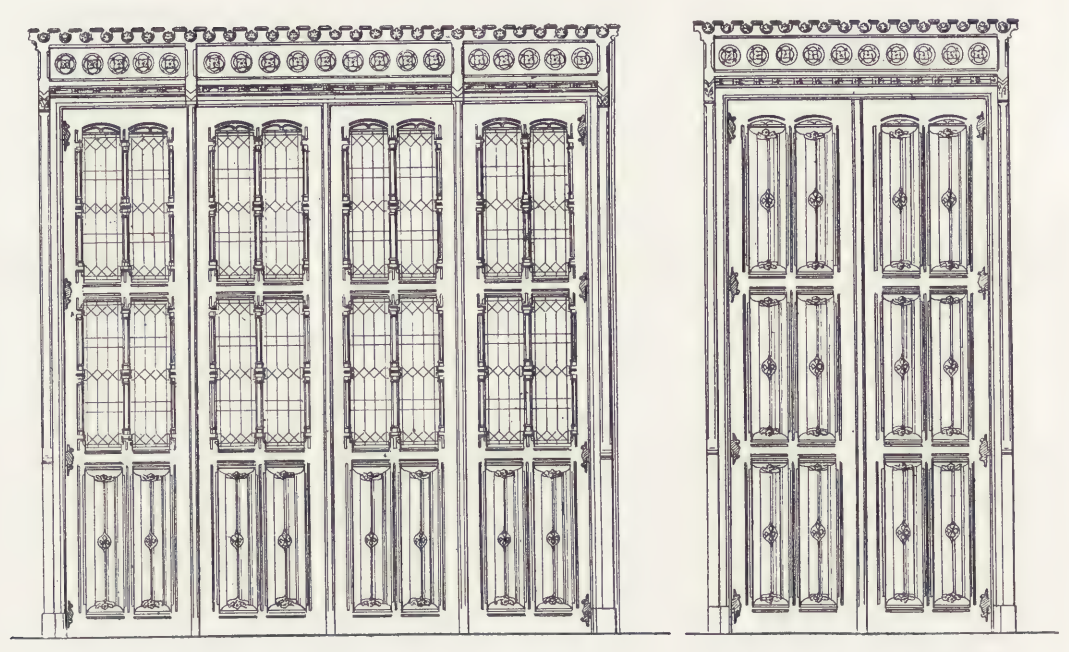
HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD. ARCH. J. PAUWELS.

ENSEMBLE DE L'ESCALIER. PLANS ET COUPES.



ARCH. J. PAUWELS.

HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.
DÉTAIL DE L'ESCALIER.



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.
DOUBLE ET QUADRUPLE PORTES DU SALON, ENSEMBLE.

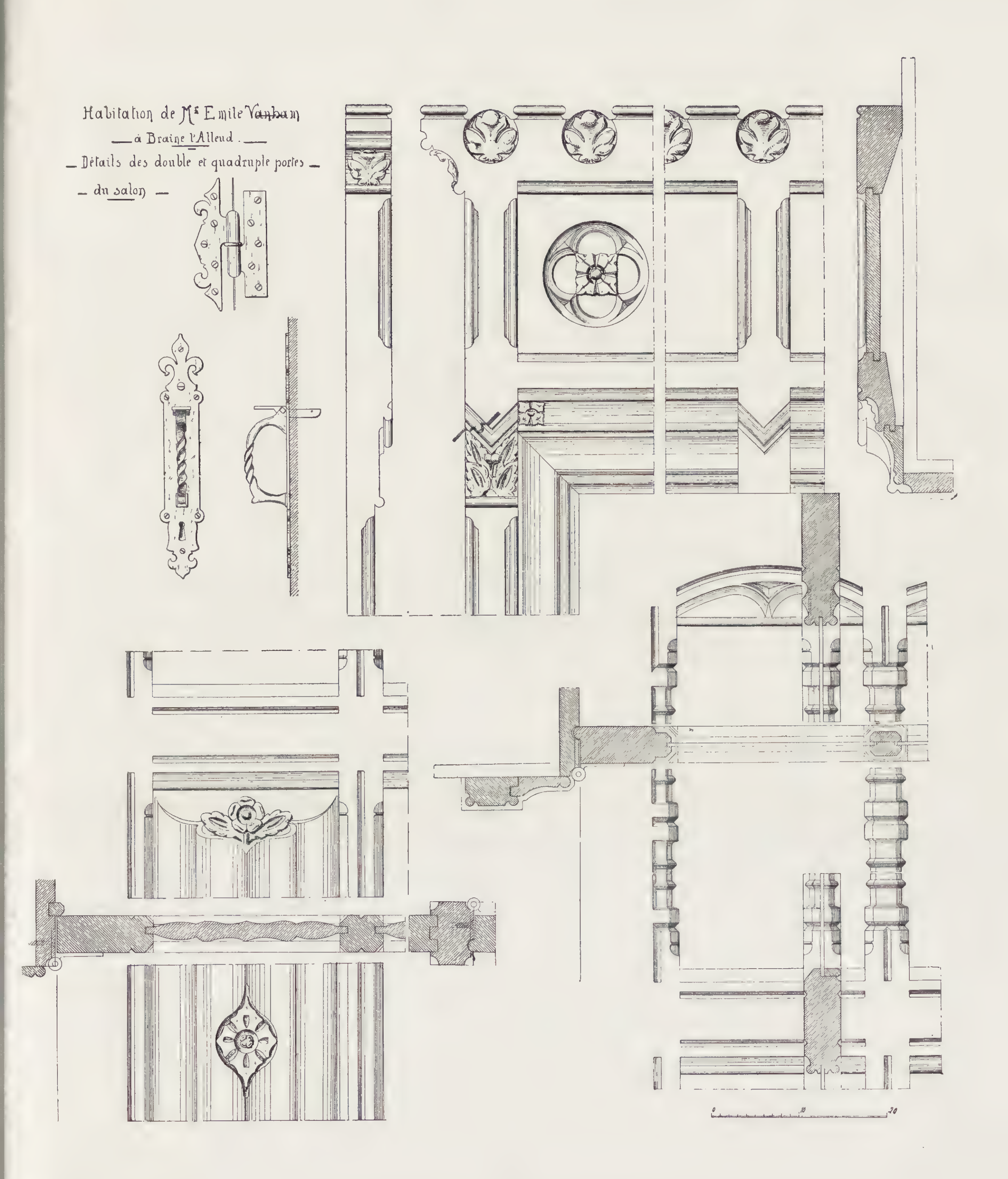
Arch. J. Pauwels.

sur les dessins d'escalier que nous publions. La construction, toujours apparente et sincère, y est parfaitement raisonnée et agrémentée de motifs décoratifs d'aspect satisfaisant. Tout y accuse la construction de la charpente et personne, je pense, ne sera tenté de lui préferer nos éternels escaliers à termes et balustres tournés. Un seul point pourrait être contesté avec quelque raison, c'est la superposition des limons de jour, interrompant ainsi l'appui pour la main à l'arrêt des rampes, sous les limons. Mais il est juste de faire observer que, d'autre part, grâce à ce système, et au prix de l'inconvénient relativement minime que nous signalons, l'architecte a économisé l'espace perdu entre les deux limons de jour et a pu élargir d'autant l'emmarchement.

L'étude de l'escalier nous a conduits des travaux de charpenterie proprement dits aux travaux de menuiserie en général. La menuiserie, complément conséquent, dans l'achèvement de toute habitation privée, est généralement l'objet d'études plus particulièrement approfondies.

Viollet-le Duc dit : « Les ouvrages de menuiserie qui nous restent des XIV^e^ et XV^e^ siècles sont souvent des chefs d'œuvre de combinaison, de coupe et de trait. Les traditions de cet art, conservées jusqu'aux XVII^e^ siècle, résultent : 1° d'une parfaite connaissance des bois ; 2° d'un principe de tracé savant ; 3° d'un emploi judicieux de la matière, en raison de ses qualités propres. »

« Comme dans tout système de construction, dans la menuiserie la matière employée doit commander les procédés d'assemblage



ARCH. J. PAUWELS.

HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.

DÉTAIL DES DOUBLES ET QUADRUPLES PORTES DU SALON.

*

et imposer les formes ; or, le bois est une matière qui possède des propriétés particulières dont il faut tenir compte dans la combinaison des œuvres de menuiserie comme dans la combinaison des œuvres de charpente ; les artisans du moyen âge ne se sont pas écartés de ce principe vrai. La connaissance des bois est une des conditions imposées au menuisier ; cette connaissance étant acquise, faut-il encore savoir les employer en raison de leur texture et de leur force. »

« Deux conditions principales semblent avoir été imposées aux œuvres de menuiserie du Moyen-âge : économie de la matière, et la plus grande force possible laissée au bois au droit des assemblages. Economie de la matière, en ce que les renforts sont évités, du moment qu'ils ne peuvent être coupés dans une pièce équarrie ; en ce que les panneaux, par exemple, n'ont jamais que la largeur d'une planche. Plus grande force possible laissée au bois, là où il porte assemblage, en ce que les chanfreins, élégissements et moulures s'arrêtent dès qu'un assemblage est nécessaire. »

Ces principes toujours vrais devraient de nos jours être appliqués tout comme antérieurement. Mais ils sont continuellement méconnus. Aussi est-on heureux de voir qu'ils ont sûrement guidé l'auteur des dessins ci-intercalés.

La plupart des travaux de menuiserie — qu'ils soient fixes ou mobiles — sont composés d'assemblages, de travers et montants formant un cadre ajouré ou occupé par des panneaux proprement dits. Ceux-ci, plus légers que l'encadrement, sont généralement affûtés sur leurs rives pour leur permettre de pénétrer aisément dans les rainures ménagées dans le cadre et destinées à les maintenir, tout en leur laissant la liberté nécessaire au jeu du bois.

Les panneaux auxquels il s'agit de conserver toute leur force dans le milieu sont traités sous forme de parchemin plus ou moins riches.

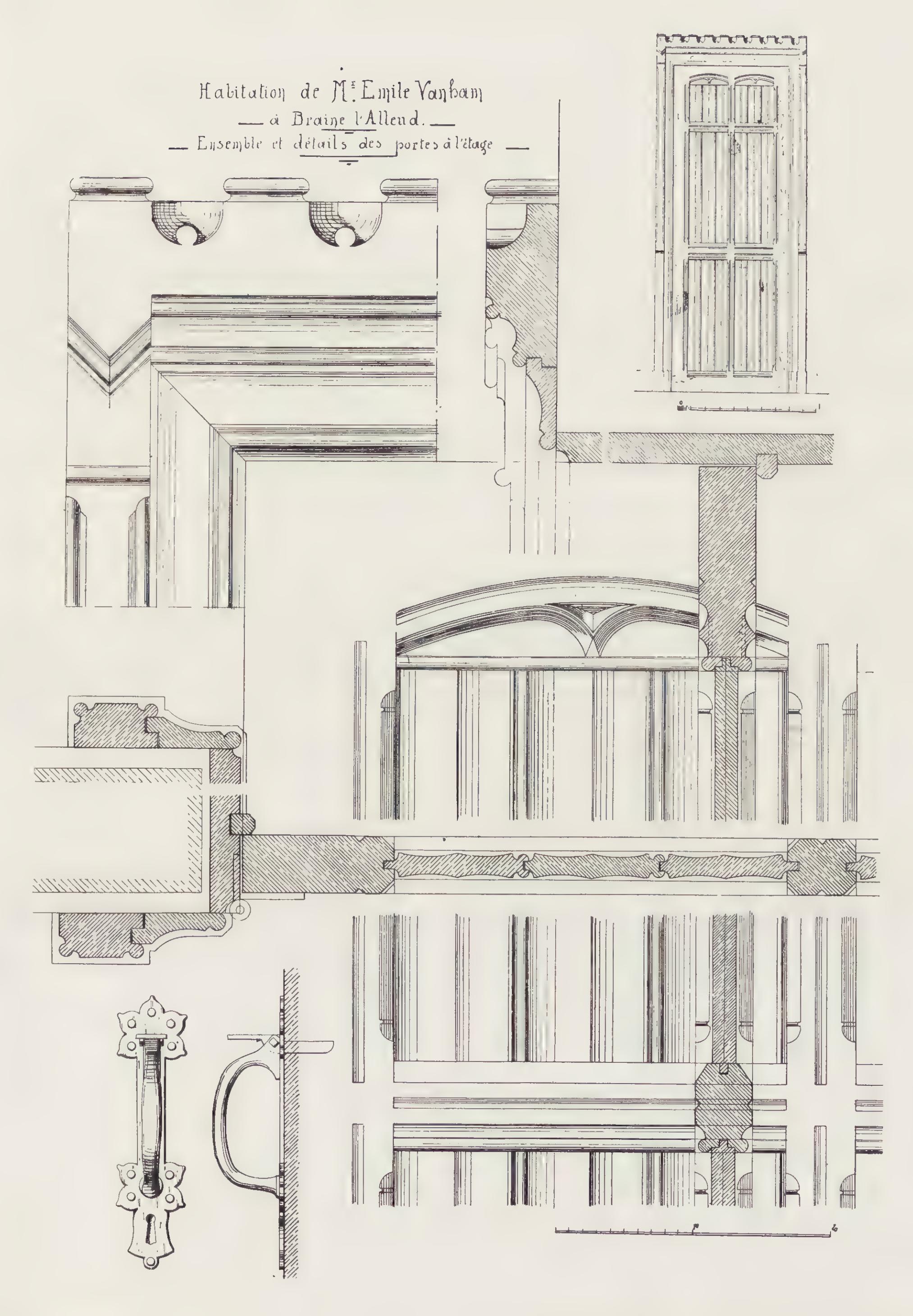
Les combinaisons d'assemblages partent, sans exclusivisme, pourtant sur ce point, de la ligne droite, ce qui facilite le travail du menuisier en lui permettant de pousser ses moulures suivant les fibres du bois.

Les portes de l'étage nous donnent une solution pratique pour l'établissement de panneaux de grande largeur. Ceux-ci composés de deux ou trois largeurs de planches accusent franchement leur jointure sans devoir craindre une dislocation.

La porte à rue a ses deux faces distinctes. Celle vers l'extérieur est étudiée de manière à permettre l'écoulement des eaux sur sa surface, sans devoir craindre leur pénétration dans les assemblages ; celle vers l'intérieur est détaillée comme les menuiseries intérieures. Nous ferons remarquer que ces deux faces différentes comprennent aussi deux épaisseurs distinctes de bois. Il fallait, en effet, assurer le jeu régulier des panneaux soumis aux caprices de températures différentes à l'intérieur et à l'extérieur.

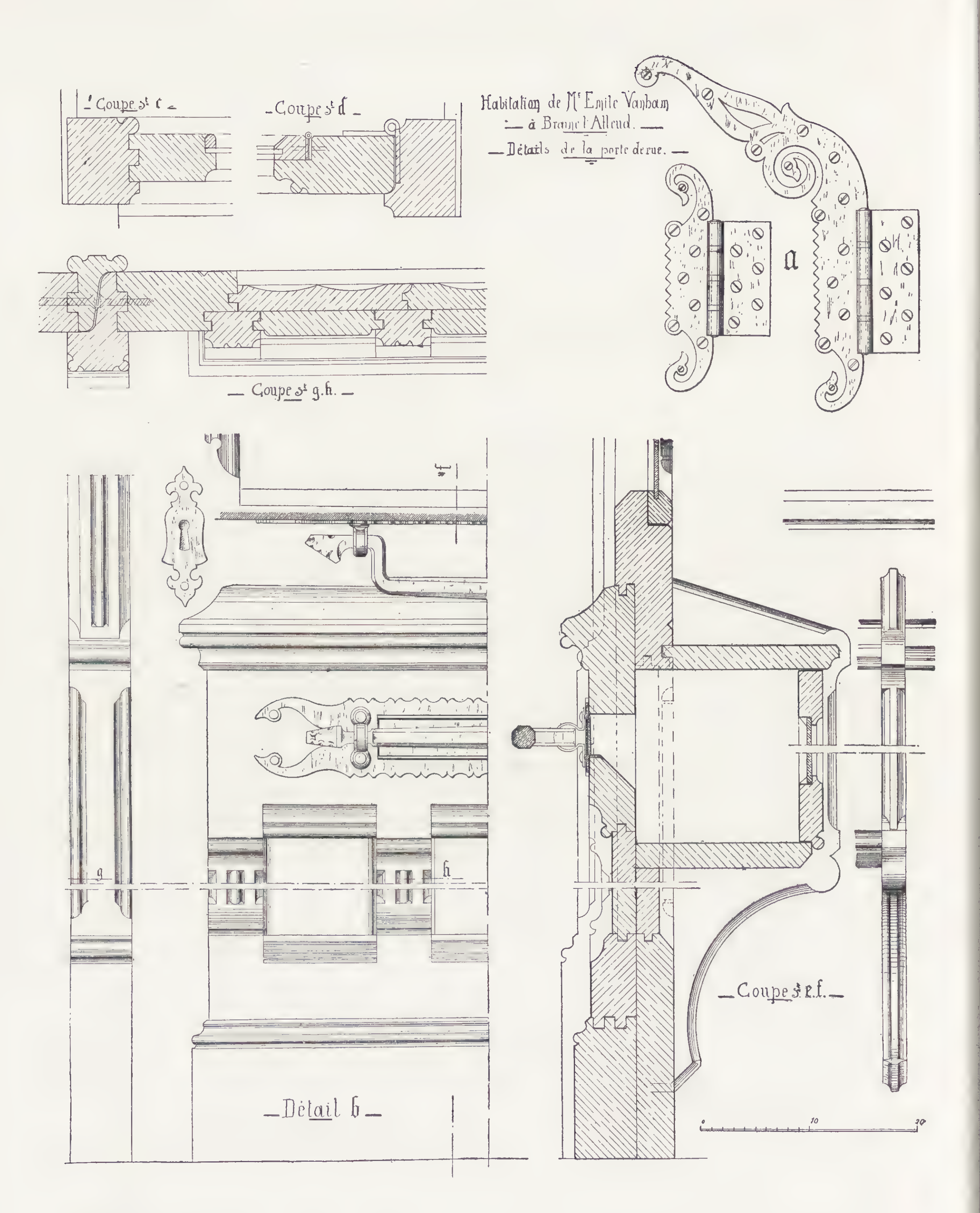
L'étude des parties dormantes — ébrasements et chambranles — a été soumise aux mêmes lois que celles des parties ouvrantes ; nous y trouvons quelques jolis motifs décoratifs bien appropriés à l'ensemble.

Le système d'attaches et de fermeture de toutes ces boiseries est, pour la plupart, apparent, il contribue à rehausser le travail de menuiserie.



ARCH J. PAUWELS.

HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.
ENSEMBLE ET DÉTAILS DES PORTES A L'ÉTAGE.



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.
DÉTAIL DE LA PORTE DE RUE.

ARCH. J. PAUWELS.

Mieux que l'énoncé sommaire de ces principes, un examen attentif de leurs essais d'application, détaillés dans les dessins ci-joints, pourra convaincre les lecteurs de la possibilité de faire de bonne menuiserie sans pour cela devoir s'astreindre à des dépenses exagérées. Ces menuiseries, en effet, sont simples ; elles ne sont guère plus coûteuses que celles dont nous nous sommes accoutumés, et il est aisé de se rendre compte qu'en appliquant les principes de la construction rationnelle, le praticien peut varier ses formes et ses combinaisons à l'infini, loin d'être embarrassé de satisfaire les goûts les plus difficiles.

(A suivre.) CHR. VERAART,
Architecte.

UN DESIDERATUM PEU RÉALISABLE.

Sous ce titre on nous écrit :

E lisais l'autre jour dans une publication périodique (1) que le premier desideratum à réaliser dans la construction d'une église, c'était que tout le monde vît le prêtre disant la messe au maître-autel. Cette même condition a encore été souhaitée par le Conseil de fabrique pour lequel un concours a été ouvert par le *Bulletin* (2). Il a été bien sûr aussi, le desideratum imposé pour la construction de ces belles églises-granges ou églises-fabriques, que l'on nous a construites dans la première moitié du siècle passé. Car l'église-grange, où l'art, l'expression et la proportion étaient inconnus, du moins quand elle avait une certaine dimension, était la résolution la plus adéquate de cette condition primordiale.

Aujourd'hui, je suppose qu'on voudrait poser le problème autrement : Donnez-nous une église vraiment belle et religieuse, mais telle que de partout on puisse voir le prêtre disant la messe au maître-autel.

Peut-être le résultat du concours me donnera-t-il un démenti, mais jusqu'à ce que je le voie, je crois ce problème un peu du genre de la quadrature du cercle. Aussi le *Bulletin* a-t-il bien fait de ne donner à cette condition qu'une valeur subsidiaire.

Cependant cette question est de celles qu'on trouve à débattre toutes les fois qu'on cause de construction d'église paroissiale : il n'est personne qui ne voudrait avoir une église de style parfait, et parfaitement pratique sous le rapport qui nous occupe. Mais dès qu'on veut mettre la main à la pâte et réaliser les deux conditions ensemble, on voit qu'on s'impose par là d'exclure les formes les plus parfaites.

Non, ce n'est guère possible d'avoir les deux, à moins qu'il ne s'agisse de dimensions restreintes, qui permettent la suppression des colonnes. Or, quelle élégance, quelle harmonie de proportions, quelle richesse de lignes n'apportent pas les colonnes à une église d'une certaine impor-

(1) Ce n'est pas le *Bulletin des Métiers d'art.*
(2) Voir ci-dessus, page 127.

tance. Mais alors ne pensez pas que l'on pourra voir le prêtre à l'autel, de partout. On s'y est essayé en les espaçant beaucoup et en les faisant d'un petit diamètre ; on trouve plusieurs églises rurales du XV^e siècle où l'on a travaillé dans ce sens (1), mais elles n'ont pas l'élévation ni l'élégance de l'époque précédente, et vu la manière peu consciencieuse avec laquelle on bâtit de nos jours, c'est dangereux de vouloir reproduire ce tour de force aujourd'hui. Encore de cette, façon, ne voit-on pas l'autel de partout. Si l'on veut donner une plus grande ouverture à l'arcade la plus rapprochée du chœur, on doit faire un transept, lequel donnera en même temps à l'église, tant intérieurement qu'extérieurement, un caractère beaucoup plus monumental. Mais quoi ! si cette large baie donne plus de vue des petites nefs sur le chœur, d'autre part, les gros piliers de la croisée qui sont nécessaires pour la solidité, feront reperdre le gain réalisé.

On a travaillé de nos jours à amincir le plus qu'on l'a cru possible, tant ces piliers que les colonnes. Et le résultat a été que trop souvent les églises modernes sont des châteaux de cartes, et fussent-elles solides, cette maigreur des supports leur enlève ce prestige de robustesse qui fait tant de plaisir à voir dans beaucoup de vieilles églises.

Il ne reste guère que deux moyens de conserver les colonnes sans trop cacher le chœur. Le premier c'est de faire la grande nef très large et réduire les bas-côtés à la fonction de couloirs. Mais cela ne peut se faire avantageusement que pour des dimensions assez réduites, et le peu d'églises anciennes construites dans ce type, montre que ce n'est pas la forme idéale.

L'autre moyen, qui doit sourire aux esprits aventureux, serait de créer un nouveau style religieux où les colonnes seraient en fer (2). Ce serait un style nouveau, car ce seul changement donnerait une tout autre physionomie à l'église et la logique demanderait d'approprier le reste à l'avenant. Mais, inventer un style nouveau ! on en a fait des essais, mais sont-ils réussis ? Le nouveau vaut-il l'ancien ? Quel caractère religieux saura-t-on donner à ce style ? L'époque manque de sentiment religieux : l'architecte qui l'inventera ne participera-t-il pas de l'esprit de son temps, et eut-il le cœur rempli de foi, pourra-t-il se faire comprendre de ceux qui lui imposeront ce nouveau procédé, parce qu'ils ne goûtent pas ce caractère si religieux du genre ancien. Non ! ne croyons pas à des chimères semblables ! Quand on aura réalisé les idées conçues, on aura abouti probablement à faire un hall d'exposition ou une salle de pas perdus, en un style anarchique, comme l'architecture profane et l'esprit général des temps actuels.

Quant à recourir au dispositif de placer le maître autel sur le devant du chœur ou au transept, on reconnaîtra que cela présenterait de grands inconvénients dans une église paroissiale.

(1) N. D. L. R. Est-ce dans le but de faire voir l'autel, n'est-ce pas plutôt par une raison qui tient à l'histoire de la Construction, que les colonnes s'écartent et s'amincissent au XV^e siècle ?

Le plus ou moins grand diamètre des colonnes doit être voulu par le sentiment esthétique de l'architecte ou par la nature des matériaux.

(2) N. D. L. R. Ce qui est dit ci-dessus au sujet de la stabilité devrait s'appliquer également ici ; car l'épreuve a été tentée, mais jusqu'à présent avec insuccès.

Finalement, dans tous ces projets qui permettront de voir le maître-autel de tous les points d'une église quand elle sera vide, il restera la nécessité d'exhausser très fort l'autel (1), pour que les derniers rangs des fidèles puissent voir par dessus les épaules et les têtes, plus les chapeaux des personnes plus avantageusement placées.

Nos concurrents vont certes nous prouver que le desideratum imposé n'est pas absolument irréalisable, mais, combien ils auraient eu plus de choix dans les meilleures formes, si on n'avait pas attaché d'importance à cette condition.

Or, est-il d'une si grande importance que tout le monde voie le prêtre à l'autel? L'Eglise a-t-elle institué ses belles cérémonies uniquement pour repaître la pieuse curiosité des fidèles et leur procurer des distractions de dévotion ? Les chrétiens perdent-ils beaucoup en piété quand ils ne peuvent les voir ? Cette perspective de ne pas peut-être voir les cérémonies éloigne-t-elle beaucoup de personnes des offices ? Y en a-t-il qui quittent le temple quand elles remarquent que la grande nef est occupée ? L'article visé l'insinuait. Allons donc ! Quand on est très amateur de satisfaire sa curiosité, on vient un peu plus tôt ou l'on se tient debout dans le fond : c'est ce qui se fait partout. Quand on est solidement pieux, on remarque que moins voir, n'est qu'une facilité pour mieux se recueillir et mieux prier, et les auteurs de spiritualité sont d'accord avec moi sur ce point. Du reste, qui est-ce qui ne voit rien ? Et combien le chant, les sonneries, enfin l'imagination elle-même suppléent à ce qu'on ne voit pas ! Même cette espèce de mystère qui ne laisse pas voir tout, est-elle sans agrément ?

D'autre part, la majesté, l'harmonie, le caractère religieux d'une église à colonnes bien réussie, parlent au cœur profondément, aussi, pendant la messe, et cet avantage compense celui que perdent les personnes qui sont dans les basses nefs, à ne pas voir les cérémonies entièrement.

Que l'Église n'ait pas institué ses rites dans l'intention unique de les montrer à toute l'assistance, et qu'elle ne l'ait pas jugé nécessaire, nous pouvons le conclure de son peu de souci, dans le moyen-âge, de réaliser le desideratum en question. Toutes les églises gothiques un peu considérables sont à colonnes et ces colonnes sont robustes, et les piliers des transepts sont massifs, et le chœur est profond, et le maître-autel où se chantaient les messes les plus solennelles est placé presque au fond de ce chœur, et ce chœur lui-même est fermé par une clôture assez élevée, et l'on tendait des rideaux tout autour à certaines époques de l'année.

Voulez-vous prendre un temps où l'esprit de l'Église dans sa liturgie était encore plus purement gardé : prenez l'époque des basiliques et l'époque romane avec des églises dont les piliers généralement si rapprochés et si massifs semblaient séparer les petites nefs de la grande, où l'autel placé sous un ciborium était caché aux fidèles, depuis la Préface jusqu'à la Communion de chaque messe, par des courtines qu'on tirait entre les colonnes. Ces gens-là comprenaient-ils moins bien que nous ce qui inspire le mieux le respect et la piété ?

(1) N. D. L. R. Un certain exhaussement est oujours à souhaiter.

Donc, pas trop de praticisme (1). Ne gâtons pas une église pour une chose de si peu d'importance réelle que celle de laisser apercevoir les cérémonies de l'autel de tous les coins de cette église. Tout en en tenant compte dans la mesure du possible, préférons-lui d'avoir une église dont l'architecture sérieuse et d'un profond caractère religieux, fasse valoir, elle aussi, la majesté du Dieu qu'on y adore, donne aux fidèles l'idée de ce beau paradis dont elle est l'image et le vestibule, et laisse, après tout, voir les cérémonies de la messe, à la plus grande partie de l'assistance.

R. L., curé.

(1) Voici notre avis au point de vue pratique : Il ne faut jamais perdre de vue la destination particulière de l'édifice. Il y a différentes espèces d'églises et différentes espèces rurales; il faut aussi ne pas oublier le rôle et la destination propre des différentes parties de l'édifice. Comme il se célèbre dans certaines églises des offices qui sont moins établis que d'autres pour être vus de la multitude, on comprend là l'existence des chœurs clôturés pour les *offices du chœur*, etc.

De même les nefs latérales peuvent être parfois de vastes chapelles, d'autres fois des déambulatoires, des galeries desservant la nef principale. C'est généralement le cas des basses nefs.

Dans ces circonstances faut-il exiger que l'on voie le maître-autel de toutes les parties de l'église? Certes non ; mais, dès lors, il se conçoit qu'on puisse supprimer les déambulatoires, dont l'utilité est relative dans une petite église, d'où on ne voit pas l'office, et c'est une erreur de croire qu'on ne puisse obtenir des effets de grandeur dans l'église à une nef, même au delà de certaines dimensions. En ce qui concerne les transepts, il en est de même que des nefs latérales. C'est encore ce principe, tout autant que les règles rituelles, qui veut que les fonts baptismaux aient leur abri propre.

Dans notre pays, la tradition a généralement donné un transept aux églises paroissiales. Les plus petites d'entre elles, même à une nef, — et primitivement elles formaient la majorité — sont pourvues d'un transept relativement important.

Le maintien de cette coutume vénérable, à cause de l'idée symbolique qu'elle évoque et des facilités qu'elle procure pour certaines réunions paroissiales, s'impose encore aujourd'hui.

Les églises conventuelles, au contraire, étaient généralement dépourvues de transept. L'ancienne église des Dominicains, à Gand, malheureusement démolie aujourd'hui, fut une des plus vastes églises à une seule nef : elle avait environ 17 mètres de largeur. Elle datait du XIIIe siècle, preuve que les anciens architectes étaient à la hauteur d'une difficulté que bien souvent nos constructeurs redoutent. Au point de vue concret, son aspect général eût gagné à la présence d'un transept.

Dans l'espèce de notre concours il s'agit d'une *petite* église rurale uniquement destinée au service paroissial. Nos concurrents se sont inspirés de leurs préférences personnelles. Certains ont choisi l'église à une nef (notamment le beau projet classé *Lumen in cœlo)*, d'autres ont donné basses nefs et transepts, les ont affectés à des chapelles ou à des galeries, ou, pour mieux dire, ont établi ces services en forme de transepts ou de nefs latérales. Dans le projet *Ah bah, pas possible,* l'une de ces dernières forme une belle et vaste chapelle, est coupée d'un porche, agrandie du baptistère, l'autre sert de déambulatoire. Un seul est amplement suffisant pour le service de l'église.

En s'éclairant de ces principes on peut, dans certains cas, préférer l'église à une nef, qui attribue presque toute la surface disponible à l'usage principal et essentiel de la construction. Si l'espace est suffisant, si l'économie le permet, surtout s'il y a une utilité quelconque (il y en a toujours quelqu'une), on peut construire des basses nefs. Mais ce n'est que de la nef principale qu'on doit pouvoir suivre les offices du maître-autel. On ne peut sérieusement exiger plus. Le jury de notre concours a montré qu'il pensait sur cette question comme notre correspondant.

E. G.

L'ÉGLISE DE NEER-OETEREN.

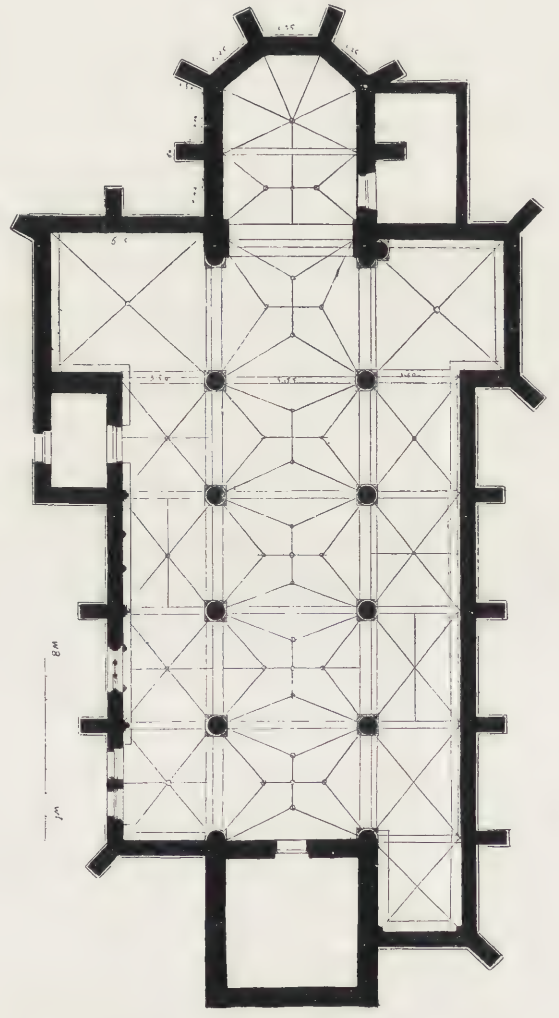
E Maeseyck, le chemin de fer vicinal conduit en quelques minutes à Neer-Oeteren, la jolie commune campinoise dont la belle église va faire l'objet de ces notes.

Située au coin le plus tranquille du village, au milieu d'un vieux cimetière, elle est modeste et calme dans sa beauté ; elle représente pour nous le type de l'église de village, et, à ce point de vue, on lui découvrirait difficilement une égale. Le peuple le sait, il s'est identifié avec elle ; il est fier de son église, et celle-ci peut à son tour être fière de ses fils ; car, comme elle, ils ont conservé leur allure antique, leurs usages séculaires et une foi robuste.

On ne possède à Neer-Oeteren aucun document relatif à la fondation de l'édifice. C'est une construction du XV[e] siècle ; anciennement elle dépendait, semble-t-il, de l'abbaye voisine de Thorn : ce qui se confirme d'ailleurs par certaines ressemblances avec l'abbatiale. Le plan terrier ci-joint donnera une idée suffisante du bâtiment. L'église est bâtie toute entière (sauf les colonnes) en pierre de sable de Maestricht. La tour, cependant, est une construction banale en briques. La belle patine qui s'attache si volontiers à la pierre de sable, fait encore plus ressortir l'antithèse de la tranquille noblesse et de la pauvre banalité respectives à ces deux parties.

Tandis que les contreforts des bas côtés sont ornés de jolies arcatures, ceux du chœur et des transepts sont simples et à redents. Les fenêtres du chœur et des transepts sont élancées et le dessin de leurs résilles est varié. Les bas côtés sont éclairés par des baies plus simples mais qui ne manquent cependant pas d'originalité.

A Neer-Oeteren (1), comme dans la plu-



PLAN DE L'ÉGLISE DE NEER-OETEREN. Relevé par B. C

(1) Thorn. Opitter. Bree. Neeritter.

part des églises du pays datant de la même époque, on remarque les petites fenêtres de la claire-voie de la nef, émergeant à peine

ÉGLISE DE NEER-OETEREN.
STATUE DE SAINT ANTOINE, ERMITE.

au-dessus du toit des bas côtés et continuées à l'intérieur par un rang d'arcatures aveugles. Une corniche en pierre court le long des toits.

Mais l'intérieur de l'église surtout est digne d'attention. L'artiste se sent heureux de retrouver ici, dans un coin ignoré du pays, un temple, tel qu'il était, il y a quatre siècles, dans toute sa beauté moyenâgeuse et mystique ! Les nombreuses statues noircies par l'âge, le grand calvaire à l'entrée du chœur, le *Dernier Jugement* et les gracieuses peintures des voûtes, tout ramène au siècle de foi naïve et tendre qui vit surgir cet édifice !

L'église ne compte pas moins d'une trentaine de statues anciennes, qui pour la plupart sont de bonnes sculptures du XV^e siècle (1).

(1) Parmi ces statues existe un *Saint Sébastien* très beau d'allure et d'expression calme ; c'est, entre toutes, celle qui a le plus de mérite.

Le *Saint Antoine* est très curieux et vaut une analyse. Cette statue traduit les données iconographiques imposées aux artistes par l'hagiographie naïve du peuple à la fin du moyen âge Le saint anachorète est représenté surpris par deux incarnations de l'esprit malin. Néanmoins, il poursuit paisiblement sa lecture appuyé sur un bois noueux dont l'extrémité est taillée en figure d'homme. Toute la représentation est inspirée de malice et chaque détail est voulu dans ce sens. Le grand pénitent, contre qui la rage des démons s'acharne, est bien au-dessus de ces attaques : il trouve le moyen de les vaincre avec l'humour et l'esprit que lui a prêtés la tradition populaire. C'est pourquoi son indifférence a bien l'air d'être simulée. Déjà le diable, à sa droite, retenu par une griffe sous le pied du saint, grâce à un mouvement inattendu (ce qu'explique le croisement des jambes), mord rageusement le bâton. L'autre démon accroche le saint par son scapulaire, mais l'inséparable compagnon que la légende assigne à l'ermite, pour défendre son maître, fond à la gorge de Satan qui se débat avec peine contre cette agression insolite.

Le style de cette sculpture est aussi original que le thème. Une pointe accentuée de réalisme ne lui fait pas défaut. Les draperies, bien que pesantes et ramassées, sont plus naturellement troussées que dans bien d'autres statues du temps.

Une certaine majesté domine dans la *Sainte Barbe*,

Plusieurs sont de petits chefs-d'œuvre et le moulage en est conservé au Musée des arts décoratifs à Bruxelles. Nous en reproduisons quelques-unes parmi celles qui ornent les colonnes de la nef. Mais le beau calvaire est ce qu'il y a de plus remarquable en fait de sculpture. La croix, travaillée avec abondance de détails, et les statues de la Vierge et de saint Jean se trouvent relevées par une sorte de piédestal au-dessus de la trabès. Au milieu de celle-ci, un cul-de-lampe supporte l'image du Christ bénissant, qui est connue; des deux côtés, sur la poutre, les statues des douze Apôtres, dont deux sont récentes. Enfin, une œuvre qui surpasse tout le reste en valeur, est la belle Vierge suspendue dans la nef et entourée d'un rosaire formé de roses héraldiques. Cette Vierge est double, c'est-à-dire que ses deux faces représentent le côté antérieur de la figure. Un banc de pierre court tout le long des parois. Sur lui viennent reposer les élégantes colonnettes, qui portent les voûtes des bas côtés, et les arcatures. Celles-ci sont surtout intéressantes dans le transept de gauche — leurs culs-de-lampe viennent d'être taillés.

Les colonnes sont en pierre de taille. Elles ont l'aspect énergique et fruste. Leurs chapiteaux peu évasés sont ornés de feuillages très simples, du type que l'on retrouve presque dans toutes les églises des environs.

ÉGLISE DE NEER-OETEREN.
STATUE DE SAINT SÉBASTIEN.

Le transept gauche est plus élevé et plus vaste que celui de droite. Certaines irrégularités, certains détails, dans cette partie de l'église accusent des remaniements. Le chœur n'a pas d'arcatures. A la hauteur des fenêtres court un large larmier, dont la moulure forme cordon. Dans son talus viennent

malgré sa lourdeur, sa taille médiocre, sans assez de relief, son expression vide et pouponne.

Le *Salvator mundi* et les *Apôtres,* s'ils n'ont eu le même auteur, sont peut-être sortis du même atelier, et en tout cas appartiennent à la même école que le *Saint Antoine.* Mais si ces statues ont de réelles qualités et parfois un peu de grandeur, elles manquent généralement de noblesse dans l'allure et dans l'expression, qualité d'ailleurs également absente dans le *Saint Antoine,* mais avec moins de dommage. On peut en dire autant du *Saint Roch.*

A tous les points de vue, la statue de *Saint Sébastien* prime les autres. Elle est l'œuvre d'un bon artiste, tant au point de vue de l'expression qu'à celui des formes, malgré quelques défauts de facture.

On a eu le grand tort d'enlever à ces statues toute trace de leur polychromie.

s'amortir les colonnettes supportant les nervures de la voûte.

Les voûtes sont très intéressantes par le jeu très varié, très souple, très élégant des nervures. Mais leur valeur est extraordinaire par les anciennes peintures dont elles sont recouvertes. Ces peintures sont admirables. Elles se sont un jour révélées derrière le badigeon qui les cachait et viennent d'être restaurées avec soin par M. Léon Bressers, de Gand.

Les voûtes du chœur sont les plus belles. Mais toutes méritent un examen approfondi.

I. Nervures.

La décoration des nervures et des arcs est admirablement conçue pour mettre en relief la membrure de l'édifice.

Les moyens mis en œuvre à cet effet sont d'une très grande simplicité. Le décorateur s'est contenté de donner à toute cette partie de l'ossature une teinte jaune, couleur des pierres de la contrée, et de marquer par des traits rouges, de 40 en 40 centimètres, des joints supposés. Tout le long de ces nervures court une bordure fort originale, quoique fort simple. C'est un large trait rouge longeant une ligne de besants, rouges aussi. L'ensemble forme une dentelle qui atténue efficacement la raideur des longues lignes de pierres et relie admirablement les arêtes aux remplissages des voûtes.

ÉGLISE DE NEER-OETEREN.
NERVURES.

Seules les clefs de voûte sont richement décorées et attirent l'œil par leurs couleurs brillantes. L'ensemble de cette décoration est d'un très bel effet et contribue beaucoup à relever les lignes architectoniques : Toutes ces bandes jaunes se fondant à leurs points de jonction dans un harmonieux accord de tons brillants et reposant d'autre part sur les massifs et solides piliers en pierre de taille donnent une impression de solidité, d'élégance et de légèreté.

II. Triangles de la voûte.

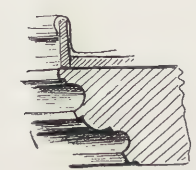
Ils forment avec le *Jugement dernier* de l'arc triomphal la partie la plus belle et la plus remarquable de la décoration au point de vue archéologique et artistique. Il y a, en ce qui les concerne, plusieurs remarques préliminaires à faire.

Dans les trois nefs et dans une partie du transept, toutes les peintures datent de la même époque. Il n'en est pas de même du chœur. Dans celui-ci, décoré primitivement comme le reste de l'église, on a voulu à une époque plus récente renchérir sur la décoration première et, à cet effet, tout en conservant les rinceaux de la peinture originale, on leur a superposé des couronnes d'églantiers entourant de grandes roses doubles.

Ce nouveau sujet de décoration, quoique très bien traité dans son genre et de tons très harmonieux, ne laisse pas d'alourdir beaucoup et tranche ainsi désagréablement sur les fines enluminures de la peinture pri-

Phot. M. M. Claessens.
Statues de Sainte Barbe et de Saint Roch.

Croquis de M. Th. Clément.
Vue extérieure.



Corniche transept sud.
Dess. de M. B. C.

Linteau de la porte d'entrée.

Vue intérieure. Phot. de M. M. Claessens.

Fenêtre du transept sud. Dess. de M. B. C.

Salvator mundi.

ÉGLISE DE NEER-OETEREN.

mitive. Cette grande différence de facture est une preuve manifeste de la diversité d'âge des deux compositions. Ce qui confirme dans cette opinion, c'est que ces dernières ne semblent pas avoir coexisté, puisqu'il a fallu entamer une seconde couche de chaux avant de découvrir les rinceaux primitifs parfaitement en harmonie avec les peintures du reste de l'église. Tel fut d'ailleurs l'avis de quelques membres de la Commission des monuments. D'autres soutinrent que les deux peintures étaient de la même époque et la Commision trancha la question en exigeant que les deux motifs de décoration fussent conservés et restaurés.

Les voûtes du transept sud n'étaient pas décorées. La raison en est que cette partie de l'église, jadis détruite par un incendie, est, comme nous l'avons dit, plus récente que le reste, en partie tout au moins. Mais aujourd'hui la restauration l'a ornée d'une façon semblable au reste de l'église.

Les dessins ci-joints donnent une idée de la richesse et de la variété des rinceaux, et de la flore qui décore la voûte. Dans toute l'église il n'existe pas deux triangles dont la décoration soit identique, ce qui paraît prouver que l'artiste dessinait ses motifs directement sur place et se livrait librement à l'inspiration du moment.

Cette décoration plutôt chargée et passablement alourdie par les enchevêtrements et les contorsions des tiges et des feuilles, semble tirée, en grande partie, des manuscrits de l'époque, époque déjà trop rapprochée de la Renaissance pour qu'on y trouve encore en vigueur les principes de sobriété et d'unité. Ce fouillis de branches enroulées, de feuilles laciniées, crépues ou dentelées, entremêlées de feuillages plus fins rappelant le trêfle, de fleurs aux formes capricieuses, émaillé de fleurettes plus simples ou de gros points colorés remplissant tous les vides, ne reposent pas l'œil comme le ferait un dessin sobre et régulier.

ÉGLISE DE NEER OETEREN.
NEF LATÉRALE SUD.

Phot. M. Claessens.

Cette distance du moyen âge explique aussi le caractère fantaisiste de la flore. A part quelques fleurs qui laissent reconnaître les espèces botaniques dont elles ont été inspirées, il est impossible de donner un nom à la plupart des plantes qui sont représentées ici. Celles qu'on reconnaît le mienx semblent être, outre la *Rose* (du chœur), le *Chardon* avec son feuillage si caractéristique (à l'intersection du transept et de la nef principale), la *Pâquerette* fort agrandie, la *Diclytra* à la fleur en forme de cœur, et, peut-être, la *Clématide* et la *Bénoite*.

Les courbes des rinceaux et des feuilles sont d'une grande élégance et n'ont jamais rien de heurté.

Les teintes sont riches, douces et très harmonieuses : La verdure est bleuâtre, ce qui lui fait reprocher un peu de crudité ; un filet d'un noir verdâtre la borde du côté opposé à la lumière. Nulle part on n'a simulé le relief ; tout est parfaitement plat et rien ne semble sortir de la surface de la voûte : l'effet décoratif est entièrement obtenu par des teintes unies, bordées ou relevées de traits blancs et de traits sombres.

ÉGLISE DE NEER-OETEREN. Phot. de L. Bressers.
LA CROIX TRIOMPHALE ET LES VOUTES DU CHŒUR.

III. Le Jugement dernier.

La scène du Jugement dernier, si souvent représentée au moyen âge, est ici réduite à sa plus simple expression, mais l'effet qu'elle produit est saisissant. Trois personnages principaux : le divin Rédempteur, assis sur l'arc-en-ciel, les pieds reposant sur les

nuages ; de la main droite il bénit les élus ; la main gauche s'abaisse en signe de malédiction sur les damnés ; d'un côté de la tête on remarque la branche d'olivier, fort stylisée, de l'autre le glaive qui, contrairement à la coutume, ne sort pas de la bouche du Sauveur, mais a la pointe dirigée vers lui ; derrière le Juge, l'appel claironné par quatre anges armés de trompes : « *Staet op gy dodē cōt tē oordeel* » = « Staat op gij dooden, komt ten oordeele (1) ». Dans les angles, les morts sortent des tombeaux.

De part et d'autre du Sauveur, la Vierge et saint Jean-Baptiste sont à genoux, dans l'attitude de la supplication.

Il y aurait une étude très intéressante à faire sur les représentations du jugement dernier dans nos églises de Belgique (2). Je me contenterai de faire remarquer combien celle-ci est sobre, décorative et débarrassée de tout le grotesque pour lequel beaucoup de peintres du moyen âge semblent avoir eu une forte prédilection.

Si je reconnais volontiers que le dessin, tout en étant correct, n'est pas de première perfection, que des détails manquent de grandeur et d'élégance, que les draperies notamment sont lourdement pliées, et que ce sont là tous défauts inhérents à l'époque, j'y trouve aussi des qualités rares pour le temps. Si le geste du Christ n'a pas l'éloquence qu'on lui voit ailleurs, il est cependant majestueux. Je ne connais pas de Jugement qui, avec autant de simplicité et de fidélité aux données de l'Écriture Sainte, constitue un ensemble aussi saisissant et aussi capable de frapper l'imagination des fidèles.

Comme il est bien placé là, le Christ triomphant et Juge suprême au-dessus du Christ mourant !

Et quel bel usage que celui qui consacrait la superposition de ces deux représentations maîtresses de notre religion ! Et combien il faut souhaiter le voir réintroduire !

A Neer-Oeteren, la décoration de l'arc triomphal réalise d'ailleurs parfaitement toutes les qualités qu'exige la peinture murale. Ce n'est pas un tableau enlevé de son cadre et qui, pour être apprécié, demande à être isolé de l'édifice qu'il est appelé à décorer ; c'est une simple décoration d'un mur qui, par la place qu'il occupe, attire nécessairement l'attention à l'entrée dans le temple.

Le coloris aussi est très tranquille et très sobre. Le rouge domine et produit ainsi un puissant effet d'unité. Les manteaux des trois principaux personnages sont rouges ; la robe de la sainte Vierge est bleue, la tunique de crins de saint Jean a sa couleur naturelle. Toute la scène ressort sur un fond gris jaune coupé de lignes claires simulant un grand appareil. Les figures mesurent 1m60. La photographie ne rend pas exactement leurs proportions : le point de vue fort élevé, afin d'embrasser une grande étendue de la voûte, a produit sur les personnages un effet de raccourci.

Il convient d'espérer que ce magnifique et rare ensemble sera complété par la décoration murale de l'édifice. M. Léon Bressers, qui a mené les travaux de la restauration picturale avec un goût, un soin et un talent d'artiste et d'archéologue qui lui valent les

(1) Levez-vous, morts, venez au jugement.

(2) N. D. L. R. Un de nos collaborateurs prépare depuis quelque temps un article sur cette question.

PHOT. DE M. L. BRESSERS.

ÉGLISE DE NEER-OETEREN.
LE TRANSEPT ET LE CHŒUR.

ÉGLISE DE NEER-OETEREN.
VOUTES DE LA GRANDE NEF.

plus grands éloges, étudie, on le sait un projet pour la peinture d'une partie des murs de l'église. Ce projet comprend la représentation des prophètes comme motif de décoration des murs de la nef centrale et plusieurs grandes scènes décoratives de la vie de la Sainte Vierge destinées à l'ornement du transept. Je souhaite beaucoup la réalisation de ce plan.

La restauration des images de saints que portent les murs latéraux de la grande nef, sera bientôt entreprise. Plusieurs nouveaux meubles de réelle valeur artistique ont récemment enrichi l'église. Le maître-autel est un travail de M. Peeters, d'Anvers; les deux autels du transept sortent des ateliers de M. Blanchaert, de Saint-Denis-Westrem-lez-Gand. J'ignore les auteurs des deux confessionaux très réussis et de la chaire qui vient d'être placée. Les vitraux du chœur viennent de l'atelier Casier, de Gand. L'infatigable curé de Neer-Oeteren a su s'adresser à des hommes compétents, dont les travaux ici ont soutenu la réputation. On est heureux de pouvoir louer un digne prêtre qui a compris la véritable beauté de la maison de Dieu, et des artistes chrétiens qui l'ont secondé ! Le jubé, sans valeur, jette encore une note discordante, mais on ne tardera pas, espérons-le à le faire disparaître. Un riche chemin de croix, disposé depuis peu, prouve d'ailleurs de la générosité des habitants.

Ainsi, pour rétablir dans sa splendeur primitive cette touchante église rurale, un vrai serviteur de Dieu et du Beau, aidé d'un peuple intelligent et religieux, a trouvé des artistes capables et dignes de l'œuvre, des pouvoirs compétents bienveillants, des amis encourageants, des admirateurs nombreux. Et cet exemple n'est pas unique, grâce à Dieu. Cela fait bien augurer de l'avenir de notre pays.

Abbé B. C.

Les notes techniques nous ont été aimablement communiquées par l'artiste restaurateur, M. Léon Bressers, de Gand.

Plusieurs des belles photographies que nous reproduisons sont dues au bienveillant concours de M. M. Claessens, amateur, à Maeseyck.

Nous devons à l'obligeance de M. H. Rousseau, conservateur aux musées des Arts décoratifs, de pouvoir reproduire les deux statues.

VOCABULAIRE DES TERMES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE (1).

Bardeau, m.

Flamand : *Dakspaan*. — Allemand : *Dachschindel*. — Anglais : *Shingle*.

Les bardeaux proprement dits consistent en des morceaux de merrain ou de douves de vieilles futailles, ayant la forme et les dimensions des ardoises.

Ils étaient anciennement beaucoup utilisés pour des revêtements de façades, surtout pour les pans de bois, ainsi que pour la couverture de certains édifices.

Les bois les plus propres à la confection des bardeaux sont : le chêne, le châtaignier et les résineux ; ils doivent être refendus et non sciés, autant que possible sans nœuds même non vi-

(1) Voir page 161, les conditions dans laquelle se publie cette rubrique ; nous appelons à nouveau sur elles l'attention de nos abonnés.

PHOT. DE M. L. BRESSERS.

ÉGLISE DE NEER-OETEREN.
LE JUGEMENT DERNIER.

cieux ; le fil doit être dirigé dans le sens de la longueur des bardeaux lesquels sont du reste simplement dressés à la doloire.

Les bardeaux sont posés suivant les principes admis pour les couvertures en ardoises ordinaires, sauf que l'on n'adopte pas de voligeage jointif ; on les cloue sur des lattes horizontales fixées sur les chevrons de la charpente.

Les couvertures en bardeaux sont légères et durables, mais elles présentent des dangers d'incendie ; on leur donne une pente d'au moins 45°.

Plusieurs praticiens désignent les bardeaux sous le nom d'*échandoles ;* d'autres les appellent : *essentes* ou *aissantes* ou *aissis* ou *aisseaux*.

Le nom de *bardeaux* est donné aussi aux *ais (planches)*, assemblés à grain d'orge qui, dans les constructions non voûtées, sont cloués sur les chevrons et les arbalétriers courbes d'une charpente de manière à constituer un revêtement continu en forme de voûte.

Ces « voûtes en bardeaux », fréquemment employées au moyen âge, ont cédé la place à des voûtes en plâtre ou ont été cachées par d'informes plafonds; de nos jours on les utilise de nouveau dans bien des cas.

A. v. H.

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS.

XIII. — PISTIL.

En haut de la planche XXIX sont exposées : la forme générale du pistil avec la dénomination de chacun de ses membres, puis les dispositions diverses qu'il affecte.

Les deux compositions qui suivent sont pour émail et peinture décorative.

La bande horizontale pour émail présente, en disposition oblique, des pistils placés suivant des axes parallèles entre eux, sur deux rangs perpendiculaires l'un à l'autre comme axes individuels; l'inférieur impiétant sur le supérieur, comme contour et couleur.

La bande, un peu monotone, sur une certaine longueur est coupée par un écu qui se lirait : de gueules, au pistil supère d'or.

Le motif pour peinture décorative est un nœud qui pourrait servir de point de repère, au-dessus d'un soubassement, le long d'une frise sur laquelle il reposerait.

Il se compose du pistil supère vu en plan et formant des rosettes disposées en demi couronne, le centre en bas. Les brindilles sortant de ce nœud donnent naissance à des interprétations du pistil infère.

La planche XXX est la suite de la précédente ; elle présente des applications des pistils pariétaux, supère, infère et stipité.

La première application consiste en un *fleuron en fer forgé*, présenté en élévation de face et en coupe verticale par le centre. Les deux détails de coupe donnent : la section de la tige et du fleuron en transversale.

Il est l'application des pariétaux.

Le motif pour lithographie ou enluminure est l'interprétation et adaptation du pistil infère.

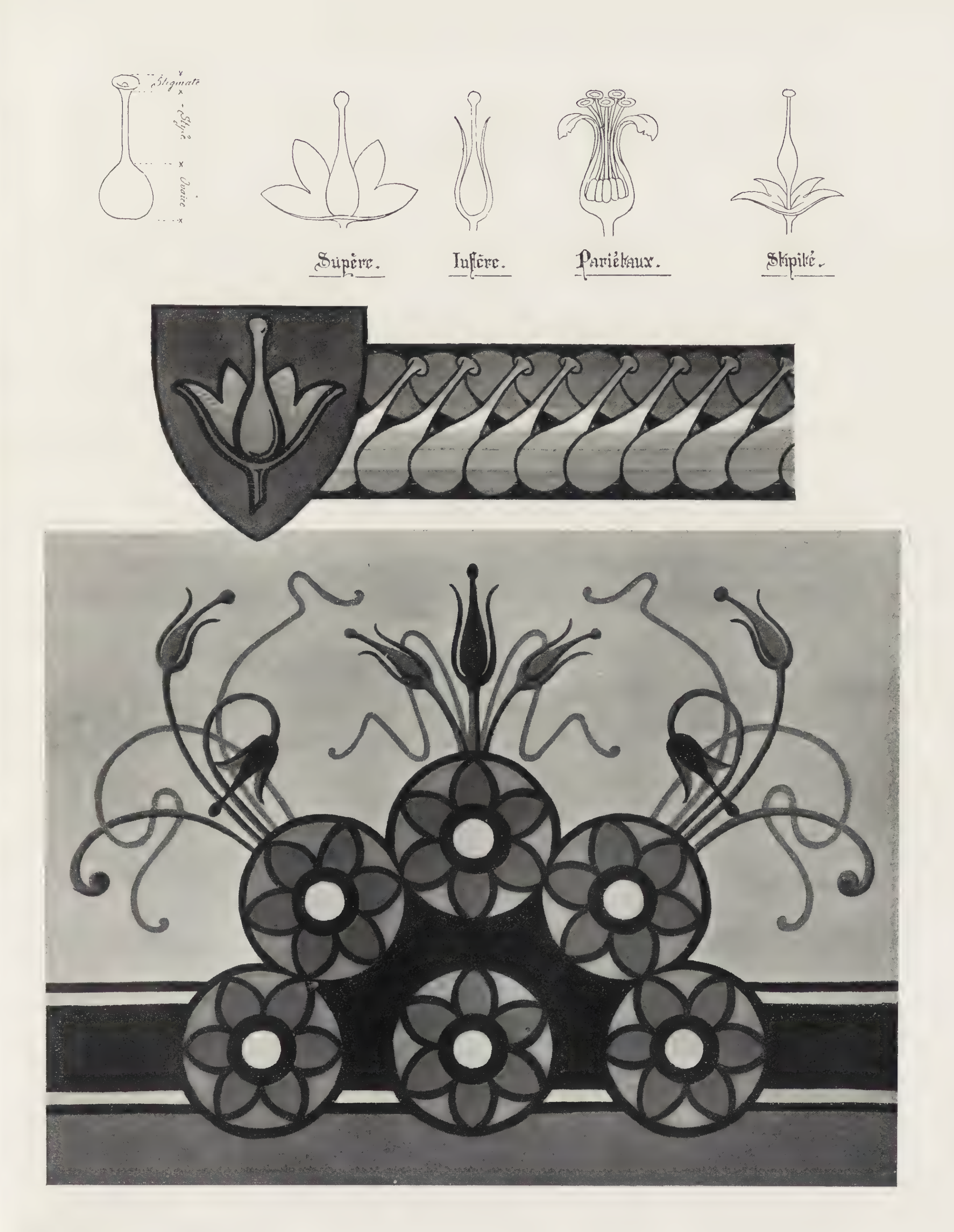


PLANCHE XXIX. PISTIL.

PRINCIPES NATURELS ET APPLICATIONS POUR ÉMAIL ET PEINTURE.

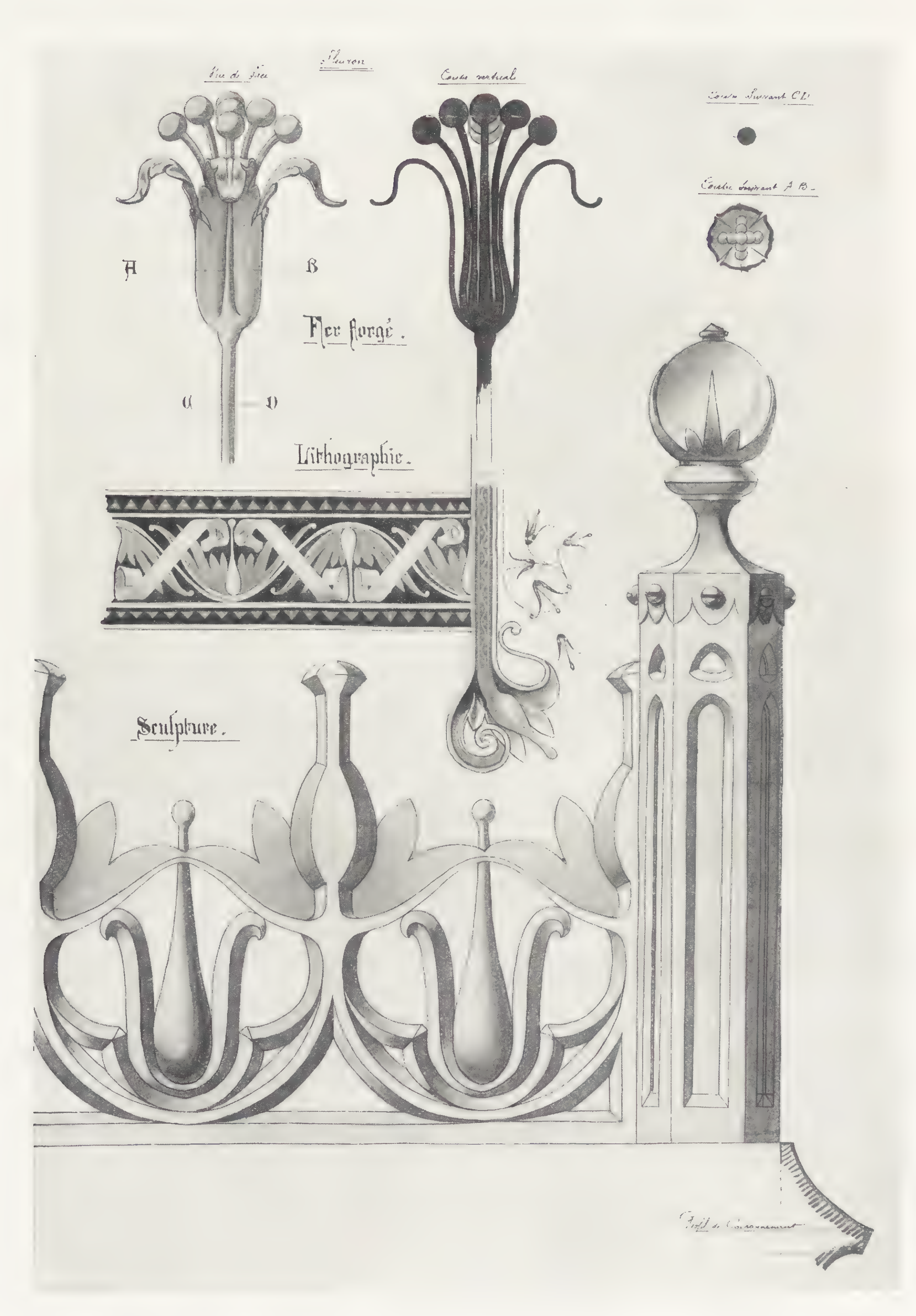


PLANCHE XXX.

PISTIL. APPLICATIONS.

Sur une bande horizontale limitée par deux galons, sont disposés sur des axes verticaux des pistils infères, inverses de mouvement, coupés par des banderoles posées en diagonale. La bande est arrêtée à droite par une crosse, application du pistil supère. Les brindilles accompagnant la crosse se terminent par des pistils infères.

La galerie ou crétage de couronnement pour sculpture sur bois est l'application des pistils supère et infère. Leur silhouette régularisée se relie à une construction géométrique en demi-circonférences tangentes venant butter contre un montant de terminaison d'angle.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

VARIA.

LE COMMENCEMENT DE LA FIN. — Nous ne résistons pas au plaisir de mettre sous les yeux de nos lecteurs l'article ci-après, que M. PAUL LAGARDÈRE a donné dans le *Petit Parisien* du 25 décembre dernier, sous le titre :

ART MODERNE.

« Le style, c'est l'époque », pourrait-on dire en parodiant la parole célèbre de M. de Buffon. Et l'on aurait neuf chances sur dix de passer ainsi à la postérité, laquelle, pourtant, est sans tendresse pour les plagiaires.

Vraiment, nos arrière-petits-neveux, en se basant sur cette parole, auraient, si nous ne nous hâtons de réagir, une triste opinion de leurs grands-oncles !

Le style moderne, maniéré, précieux, bizarre, marqué au coin de l'étrangeté et du manque d'imagination, ne révèle point en beauté l'âme du vingtième siècle.

Et sans feintise, à considérer ces meubles éperdument cocasses, ces tables bossues, ces lustres électriques qui ressemblent aux intestins torturés d'un typhique, ces torchères, en pied de céleri, ces sièges tortillés, on se demande quel génie malfaisant a pu ainsi influer sur le concept des artistes contemporains.

Nous sommes envahis actuellement par une abominable camelote venue d'outre-Rhin, d'outre-Manche, d'outre-Océan même. Et les snobs imbéciles bâillent d'admiration devant ces ignominies, d'une couleur à donner la colique au plus je m'enfichiste des profanes.

Et cela se vend, à Paris, comme des petits pains. O honte ! On les achète, ces meubles en bois vert malachite, ces verreries violâtres comme lie de vin fabriqué, ces ternes étains aux formes bâtardes, où le lapin, la carpe et le chou, chacun de son côté, pourraient reconnaître leur descendance... On boit dans des dés à coudre, on mange dans des terrines à fond convexe, on se sert de fourchettes dont les pointes divergentes sont tordues en cornes d'escargot !

Sur les murs, c'est encore pis... On colle des papiers aux dessins barbares où l'œil ahuri cherche en vain une ligne souple et gracieuse. Les regards sont à chaque instant malmenés par des tons à faire hurler un Caraïbe.

Où donc, dans quel magma pataugeons-nous ? Qu'a-t-on fait du goût français ? Quel enseignement tirons-nous de la savante naïveté des œuvres du moyen âge ? Que nous apprennent les chefs-d'œuvre de la Renaissance ? A quoi servent la noble sévérité du Louis XIII, la majesté du Louis XIV, la grâce du Louis XV, l'harmonie sobre et un peu froide du Louis XVI ? A rien apparemment, puisque nous avons créé, malgré les exemples de jadis et de naguère, le modern style, le new art, le style tænia ! »

Faut-il dire que nous applaudissons des deux

mains à cet anathème bien mérité lancé contre le modern style.

Peut-être le publiciste français eût-il pu énumérer bien d'autres non-sens et montrer que le soi-disant style n'est que l'image de la société assoiffée de nouveau, ignorante des principes qui doivent inspirer toute œuvre d'art, amoureuse d'élucubrations qui méconnaissent les propriétés les plus caractéristiques des matériaux.

Certes, notre époque a eu raison de renoncer aux pastiches des arts grec et romain, mais elle aurait dû se retremper aux sources vivifiantes de notre art chrétien et national, le seul logique, en somme, dans notre pays; elle a fait fausse route et au lieu d'engendrer un nouveau style elle n'a réussi qu'à produire des œuvres maladives, condamnées dès leur naissance, telles les conceptions de la mode qui ne durent que l'espace d'une saison.

Mais nous le constatons avec satisfaction, l'engouement du public disparaît et l'article ci-dessus reflète bien le sentiment général, l'état des esprits.

Il y a aveu ; or l'aveu est le précurseur du repentir ; c'est le commencement de la fin.

Janvier 1903. A. v. H.

LA FAÇADE LATÉRALE DE L'HOTEL DE VILLE DE BRUXELLES, vers la rue de la Tête-d'Or, dégagée, après des travaux de plusieurs années, de ses échafaudages, montre aux Bruxellois une série de statues, rangées à la hauteur des deux étages et figurant des personnages illustres de l'Histoire communale.

Si les statues qui ornent les autres façades de ce bel édifice ne sont que banalement quelconques, celles-ci — combien est-il triste de le constater — leur sont bien inférieures.

Elles sont laides. Et surtout, elles le sont vues d'en bas, c'est-à-dire de leur vrai point de vue, car elles manquent totalement de sens décoratif.

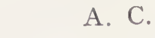
Aucun des sculpteurs n'a donc eu la prévision de son œuvre en place ? Tous ces artistes en sont-ils encore à juger leur travail, à bout de nez, sur le chevalet d'atelier ? On ne leur a peut-être point appris, ils n'ont pas expérimenté comment les formes se modifient à distance...... A preuve, ils semblent ne point s'être doutés que, dans l'exécution, l'échelle des détails et même de l'ensemble devait varier selon que les statues étaient destinées au premier rang ou au second.

Je gage que ces sculpteurs trouvent très intelligent de rire, à l'occasion, des disproportions voulues de la statuaire du moyen âge. Grâce à eux, pourtant, on finira par reconnaître que ces mouvements *admirablement* forcés, qui tiennent si bien compte des nécessités du placement et des effets de la perspective, n'ont été obtenus qu'au prix du vrai talent et de l'expérience.

Il y a eu de tout temps des artistes de mérite supérieur, moyen et inférieur. Mais les derniers d'entre les imagiers *gothiques*, s'ils se sont trompés souvent sur l'anatomie d'un membre, savaient bâtir un homme. Au XX^e^ siècle, aucune des statues de l'hôtel de ville ne nous montre une tête bien construite, un chef bien planté, des membres bien ajustés. De près comme de loin, ces statues sont mauvaises.

On en a chargé, dit-on, pour les encourager, de jeunes artistes sortis de notre Académie. L'œuvre ne fait honneur ni à ceux-là ni à celle-ci.

Février 1903. A. C.



INFORMATION. — Le *Bulletin des Métiers d'art* sera reconnaissant à tous ses abonnés de vouloir l'assister dans la rédaction de son numéro spécial consacré à « l'Église rurale », en lui signalant les églises rurales intéressantes qu'ils connaissent et en le fixant notamment, dans la mesure du possible, pour chacune d'elles, sur les points suivants :

L'église de.... Province de.... — Est-elle orientée.... ? Combien de nefs possède-t-elle.... ? Combien de travées.... ? A-t-elle un transept.... ? Quel est l'emplacement : de la tour...., du baptistère...., de la sacristie...., du porche....? Date approximative de la construction ... ou de ses diverses parties.... Observations....

Un croquis ou une photographie sera très utile.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. MAI 1903.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1).

V. Du toit des églises et des diverses manières de le construire.

Le toit de l'église doit être construit avec le plus grand soin, puisqu'il sert à protéger tout l'édifice. S'il vient à faire défaut ou s'il est mal construit, les matériaux se décomposent, les murs tombent en ruine et toute la construction se désagrège insensiblement. C'est pourquoi l'architecte consacrera un soin tout particulier à bien couvrir une église qui doit laisser à la postérité les images et tout l'appareil religieux composant sa pieuse ornementation.

Que l'on élève un toit en voûte, de forme convexe *(testudinatum)* (2), ou bien qu'on l'orne en forme de lacs *(laqueatum)* (3), on veillera tout d'abord à ce que la boiserie : poutres, chevrons, solives, ais et autres pièces qui la composent, soit de bonne qualité et à ce que la charpente soit solidement construite (4).

La manière de construire un toit étant différente selon les pays et le genre d'architecture, il faudra voir quelle forme convient le mieux à l'édifice qu'on va élever.

Pour couvrir les églises construites à grands frais il convient d'employer, sinon des lames de cuivre comme on le faisait anciennement, au moins des lames de plomb (5).

Il est préférable de construire les toits en forme de lacs ; c'est l'usage dans certaines basiliques romaines et c'est plus conforme au symbolisme.

On ne doit pas cependant rejeter absolument les toits en voûte, là où ils sont en usage, d'autant plus qu'ils sont une garantie contre les incendies. D'ailleurs, les plus belles et les plus anciennes basiliques de la ville et de la province de Milan sont ainsi construites (6).

L'architecte veillera à ce que le toit fasse

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 2e année, p. 257.

(2) Toit en forme d'écaille de tortue, c'est-à-dire en voûte ou d'une manière convexe.

(3) Toit orné en forme de lacs ou lacets, sorte de réseau agréable à l'œil et formé par les lignes des petites pièces de métal ou autre matière placées en liaison dont le toit est couvert.

(4) Si la charpente devait être apparente à l'intérieur de l'église il faudrait que ses différentes pièces fussent travaillées avec soin, moulurées et même sculptées. Une peinture sobre et appliquée avec intelligence en augmenterait la beauté.

(5) On apportait autrefois les plus grands soins à l'ornementation des toits des églises. Dès le temps de Constantin on les recouvrait de plomb et de cuivre doré. Plus tard on employa les tuiles de plusieurs couleurs, brillantes et vernissées, à l'aide desquelles on formait des dessins agréables et variés (Van Drival).

(6) *Saint Charles Borromée nous paraît avoir voulu*

saillie, de façon que l'eau tombe le plus loin possible du pied des murailles.

Pour qu'un écoulement continuel des eaux n'endommage pas les murs il convient d'établir le long de ceux-ci un pavé en pierres que l'on aura soin de bien cimenter. Ce pavé sera un peu plus large que la severonde; on aura soin d'en écarter les terres qui s'y amasseraient.

En outre, il importe que les murs ne soient pas imprégnés par les eaux de pluie, surtout dans le cas où les tuiles et les faîtières seraient endommagées. On ménagera donc sur les murs et sous la charpente un revêtement muni de larmiers ressortant dans le vide (1).

VI. Du pavé des églises.

On n'emploiera pas la terre cuite, ni n'importe quelle espèce de briques, à moins qu'elles ne soient bien vernissées.

Dans les grandes églises, dans les chapelles principales et autres dépendances construites avec art, on emploiera le marbre ou tout autre pierre dure formant des mosaïques ou des combinaisons géométriques de diverses couleurs.

Dans les églises pauvres on emploiera la pierre polie ou la terre cuite (2).

Quel que soit le pavage on évitera d'y figurer la croix, des images de saints, des scènes religieuses ou des emblèmes du culte (3).

distinguer les dômes ou coupoles des toitures ordinaires et n'avoir eu en vue que la forme extérieure du toit.

Toutefois il pourrait avoir voulu désigner les modes de couvrir les églises, à savoir :

1° Le testudinatus *ou plafond cintré, formé de quatre plans convergents vers un centre, soit* la voûte;

2° Le laqueatus *ou plafond plat décoré de caissons, soit le mode de couverture des basiliques primitives.*

Dans les deux cas on devait recourir au toit proprement dit et il fallait donc veiller à la bonne qualité et à la bonne construction de la charpente ; le toit pouvait être recouvert soit avec des plaques en métal ou en pierre, soit en forme de lacs avec des lames de cuivre, de plomb ou des ardoises.

Nous devons faire remarquer aussi que la cathédrale de Milan et d'autres églises voûtées sont évidemment plus anciennes que les églises à coupoles et notamment que Sainte-Marie delle Grazie (dôme érigé par Bramante) et que la sacristie de San-Satiro, ce qui militerait en faveur du deuxième cas ci-dessus. (Note de la R.)

(1) Au commencement du XIIIe siècle on plaça des chéneaux et par suite des gargouilles à la chute des combles. Jusqu'alors, dans les premiers siècles du moyen âge, l'eau des toits s'égouttait directement sur le sol au moyen de la saillie donnée aux corniches. Les gargouilles apparaissent vers 1220 sur la cathédrale de Laon. *(D'après des archéologues érudits l'église de Laon a été construite en grande partie sous l'épiscopat de Gauthier de Mortagne qui a fait prolonger le chœur jusqu'à son abside plate inclusivement, ériger la nef, le portail et les tours (1150-1174). (Note de la R.)* On ne doit guère les regretter, sinon pour leur pittoresque. Le système moderne des chéneaux en pierre ou en métal, aboutissant à des cuvettes qui ouvrent dans des conduits de métal descendant jusqu'au sol, ne le cède en rien aux systèmes anciens.

(2) On pourra même employer le bois, comme il se pratique en beaucoup d'endroits.

(3) La décoration du pavage comporte des *armoiries*, des *inscriptions* et des *sujets variés*. Les *armoiries* sont celles de l'église ou du donateur. A Saint-Pierre, ce sont celles des papes qui ont fait exécuter les différentes parties du dallage. Les *inscriptions* indiqueront le donateur et la date d'exécution, ou encore elles porteront des sentences ou expliqueront les sujets représentés. Ainsi, au dôme de Sienne, on lit cette inscription qui invite à se tenir chastement dans le temple de la plus chaste des vierges : *Castissimum Virginis templum. Caste memento ingredi.*

Les sujets peuvent être empruntés aux diverses phases de la vie humaine, au zodiaque, aux éléments, aux saisons, etc., et même à l'histoire. On trouve des exemples de sujets variés, par exemple au dôme de Sienne et au baptistère de Florence. (D'après Barbier de Montault.)

(On remarquera que saint Charles Borromée partageait au sujet des pavés l'avis de l'austère saint Bernard,

VII. Des portes des églises.

Des architectes expérimentés ont donné bien des règles à suivre dans la construction des portes et dans leur revêtement extérieur ; leurs prescriptions doivent être scrupuleusement observées selon l'importance et le style de l'église à bâtir.

Remarquons d'abord que les baies des portes doivent être rectangulaires, comme dans les anciennes basiliques, et non cintrées pour qu'elles se distinguent de celles des portes de ville ; elles ne seront pas trop basses ; leur hauteur doit être le double de leur largeur.

Si le tympan a la forme rectangulaire on le surmontera d'une corniche artistement travaillée ; si le tympan a la forme circulaire ou ogivale on le couronnera d'une archivolte destinée à protéger les images sculptées ou peintes du dit tympan (1).

Les portes se trouveront à la façade principale de l'église ; elles seront, en général, en nombre impair et au moins égal à celui des nefs.

La nef du milieu (nous supposons que l'église a plusieurs nefs) devrait même autant que possible avoir trois portes. Si l'église n'a qu'une nef, il y aura également trois entrées ; car, d'après les règles suivies pour les basiliques romaines, les églises doivent avoir plusieurs portes, notamment en vue de faciliter la séparation des sexes.

La porte du milieu se distinguera des autres portes par sa largeur et par son ornementation. Sur la grande porte des cathédrales il conviendra, pour symboliser la vigilance pastorale, de sculpter un lion, à l'imitation de ceux que fit sculpter Salomon sur les bases du Temple (3 Reg. 7). On en voit de beaux modèles sur les portes d'un grand nombre de cathédrales de la province de Milan.

Les battants des portes doivent se distinguer plutôt par leur solidité que par leur

le grand réformateur du XII[e] siècle. Dans une lettre de Guillaume, abbé de Saint-Thierry, le célèbre abbé de Clairvaux qui venait d'admirer le pavage placé à la basilique de Saint Remy à Reims, proteste contre ces décorations et finit en ces termes : « Mais quoi ! ces images de saints qui couvrent ce pavage, que même nos pieds foulent, sont-elles au moins respectées ? Souvent on crache sur la figure d'un ange ; à chaque instant la face de quelque saint est frappée par les talons de ceux qui passent. Pourquoi ne pas épargner ces saintes images ainsi que ces belles couleurs ? Pourquoi orner ce qui doit être souillé à chaque instant ? Pourquoi peindre ce qui nécessairement doit être foulé aux pieds ? ») (Note de la R.)

(1) Toute porte se compose ordinairement d'un seuil, de deux pieds-droits, d'un linteau, d'un tympan et d'une archivolte. Le seuil sera en pierre bien dure. Les pieds-droits peuvent être sculptés et embellis de colonnettes et de statues. Il faut éviter de placer aux portes un meneau central pour les diviser. Ce trumeau rompt l'unité et est peu pratique dans les grandes cérémonies (*). Le linteau sera sculpté et pourra contenir une sentence ou une invocation pieuse. Le tympan est la partie comprise entre l'archivolte et le linteau. Les sujets figurés au tympan seront empruntés à la dévotion locale ou donneront l'histoire d'une relique insigne contenue dans l'église, d'un saint particulièrement honoré, etc. On pourra aussi très bien figurer au tympan, surtout à celui de la porte centrale, l'image du titulaire de l'église, que celui-ci soit un saint ou un mystère.

(*) Tel n'est pas notre avis ; les trumeaux des portes des cathédrales de l'époque ogivale, outre leur incontestable utilité dans la construction, contribuent dans une large mesure à assurer l'unité. L'auteur fait sans doute allusion à la difficulté de livrer passage aux baldaquins destinés à protéger le Saint-Sacrement dans les processions, quand il affirme que le trumeau est peu pratique dans les grandes cérémonies ; avec les baldaquins pliants dont la disposition est plus logique que celle des baldaquins rigides modernes, nul inconvénient n'est à craindre.

(Note de la R.)

ornementation. Il convient donc qu'ils soient en bois de cyprès ou de cèdre ou au moins en noyer (1); leur ornementation consistera non dans des peintures, mais dans des sculptures pieuses en bas-relief. Il est à désirer que les portes des principales églises soient revêtues de lames de bronze sur lesquelles on aura ciselé des sujets pieux. Les portes des basiliques romaines ont souvent été coulées en bronze et même en argent, ou du moins elles étaient recouvertes de ce métal (2).

Les battants seront munis à l'intérieur seulement de verroux, de fortes serrures et de grands clous. Si c'est nécessaire, on pourra ménager une petite porte (3) dans les battants d'une porte latérale.

Il n'y aura de portes ni au chevet ni sur les côtés, si ce n'est celles qui ouvrent sur la sacristie, le clocher, le cimetière et les demeures des prêtres.

De même il n'y aura pas de porte près de l'autel ni dans les murs latéraux du chœur; il faut éviter toute cause d'irrévérence ou de désordre dans le voisinage des parties de l'église où s'exercent spécialement les fonctions sacrées (4).

(1) Dans nos pays on emploie plutôt le bois de chêne.

(2) On voit des portes en bronze à Saint-Jean de Latran, à Saint-Pierre de Rome, à Florence, à Lorette, à Pise, à Bénévent, etc.

Il est à remarquer qu'il est inconvenant d'afficher sur les portes des actes de l'autorité civile ou des avis de ventes, d'adjudications, etc. On peut faire servir à cet usage un petit cadre *ad hoc* qui sera fixé à la façade.

(3) Cette petite porte appelée guichet est, en réalité, une porte de service spécialement utilisée par les employés et que l'on ouvre toutefois au public quand on ne prévoit pas une grande affluence de fidèles, comme c'est le cas, les jours de semaine, pour un office ordinaire. (Note de la R.)

VIII. Des fenêtres des églises.

Elles doivent être en rapport avec le style, la grandeur et la magnificence de l'édifice. Il est inutile de nous étendre sur la longueur, la largeur et la forme des fenêtres; les instructions sur ce sujet sont plutôt du ressort de l'architecture.

Ordinairement les fenêtres des édifices sacrés sont cintrées (5); elles sont le plus souvent évasées aux pieds-droits; le symbolisme indiqué par les Pères en est une raison (6).

Dans les murs latéraux de la grande nef, si l'élévation du toit le permet, et dans ceux des petites nefs, on ménagera des fenêtres en nombre impair; elles seront placées au milieu de chaque travée, l'une en regard de l'autre, sans être trop distantes de la frise ou de l'entablement placé sous le toit.

Dans les églises et dans les grandes chapelles, une fenêtre orbiculaire, d'une grandeur proportionnée à celle de l'édifice, sera ouverte à la façade, au-dessus de la porte principale, et sera ornée à l'extérieur d'après le style.

A la façade des petites nefs on pourra également, sur l'avis de l'architecte, ouvrir

(4) Si cependant la nécessité l'exigeait, des portes secondaires pourraient être percées dans la nef ou au transept, mais toujours de façon à ne pas déranger le prêtre à l'autel et à ne pas établir des courants d'air.

(5) Elles peuvent aussi être terminées en ogive.

(6) D'après *Durand* les fenêtres sont plus larges en dedans qu'en dehors, parce que le sens mystique est plus ample et précède le sens littéral.

Tout en admirant l'ingéniosité de cette explication symbolique, nous estimons que l'obliquité de l'embrasure a pour but de permettre une prise de lumière plus grande. (Note de la R.)

deux fenêtres, en forme de rectangle plus ou moins allongé. On pourra aussi prendre jour par des ouvertures à pratiquer dans la coupole ou dans la voûte.

Dans la chapelle principale et même dans les chapelles mineures il faut établir des fenêtres aux deux côtés, en tenant compte de la grandeur et du style de ces chapelles.

S'il est impossible de prendre la lumière latéralement et si l'église n'est pas suffisamment éclairée par les fenêtres de la façade et des nefs, il faudra bien prendre jour par le chevet de la chapelle. Mais il faut veiller à ce que les fenêtres du chevet n'empiètent pas sur la moindre partie de l'autel.

S'il arrive que l'on ne puisse prendre jour qu'au dessus de l'autel, la fenêtre qu'on y placera fera dans sa partie inférieure saillie à l'extérieur et cette saillie sera construite en briques ou formée d'une tablette de marbre ou de bronze, de manière que l'eau s'écoule entièrement à l'extérieur.

Si l'église est exposée aux grands vents, les fenêtres, surtout celles qui se trouvent au Nord, seront construites de manière à écarter tout dommage pour l'édifice, tout trouble dans les offices et tout inconvénient pour les fidèles.

Les fenêtres doivent être suffisamment élevées, de façon que l'œil du passant ne puisse pénétrer à l'intérieur.

Quand on aura dû construire des fenêtres peu élevées, comme il peut arriver dans la restauration des anciennes églises, pour éviter des regards indiscrets, on fermera ces fenêtres au moyen de vitrages fixes.

Toutes les fenêtres doivent être munies, autant que possible, d'un châssis en fer destiné à recevoir les carreaux qui doivent les clore. On n'y tolérera aucune peinture, si ce n'est celle du titulaire de l'église ou de la chapelle; l'édifice recevra ainsi une lumière plus pure (1).

A l'extérieur, on fera adhérer au vitrage un treillis en fil de cuivre ou de fer.

Les fenêtres et le treillis pourront être plus ou moins ornés selon le style et la magnificence de l'édifice.

Il est indispensable de laisser aux fenêtres un panneau mobile qui puisse s'ouvrir à volonté pour renouveler l'air à l'intérieur de l'église.

IX. **Des degrés par lesquels on monte à l'église.**

Si l'emplacement destiné à la construction de l'église est si élevé qu'il demande un escalier de plusieurs marches, celui-ci sera de la largeur de l'église, en marbre ou du moins en pierre solide, et comptera autant de degrés qu'il sera convenable. Ils seront en nombre impair et, après chaque groupe de cinq ou de trois degrés, on ménagera un palier d'environ 3 coudées (1 m.20) de large.

Il est même à désirer que ces groupes de degrés soient en nombre impair. Chaque degré aura 8 onces (13 cent.) de hauteur, 1 coudée (39 à 40 cent.) de largeur et même un peu plus si la place le permet.

(1) Le verre s'emploie non par larges carreaux, mais par petites lames, géométriquement découpées et reliées par un réseau de plomb. Dans les églises ordinaires le verre sera blanc, légèrement verdâtre. Dans la mesure du possible, qu'on ait des grisailles ou vitraux de couleur, l'on ne mettra jamais des stores qui rappellent trop la décoration des maisons. Pour se conformer aux désirs de saint Charles, il faut éviter de donner aux vitraux des couleurs trop foncées, afin d'avoir suffisamment de lumière dans l'église. (D'après Barbier de Montault.)

X. De la chapelle principale.

Ce que nous avons dit jusqu'à présent se rapporte presque entièrement à l'extérieur des églises ; arrêtons-nous maintenant à l'intérieur et traitons d'abord de la chapelle principale et du maître-autel.

La chapelle principale sera au chevet de l'église et plus élevée que le reste. Son abside regardera l'Orient, alors même que derrière celle ci se trouveraient les habitations des fidèles. Il s'agit ici de l'Orient à l'époque des équinoxes et non à celle des solstices. C'est la position de la chapelle majeure qui doit déterminer la place de la porte principale.

Si cependant il est impossible d'orienter cette chapelle, on pourra, avec le consentement de l'Ordinaire, la placer dans une autre position, en choisissant le Midi plutôt que le Nord. Dans les localités où le prêtre célèbre encore le Saint-Sacrifice, le visage tourné vers le peuple, on dirigera le chevet de la chapelle principale du côté de l'Occident (1).

Cette chapelle sera voûtée et ornée de peintures, de mosaïques et d'ornements d'architecture, suivant les ressources et l'importance de l'église. Le sol de la chapelle sera plus élevé que le pavé de l'église d'au moins 8 onces (12 cent.) et de 1 coudée (40 cent.) au plus dans les églises paroissiales, et d'au moins 1 coudée (40 cent.) et de 1 coudée 16 onces (65 cent.) au plus dans les collégiales, les cathédrales et les églises paroissiales plus importantes.

Si l'on veut établir une confession, on devra, pour lui donner quelque élévation, exhausser encore le pavé de la chapelle principale (2). Les marches donnant accès à la chapelle majeure doivent être en marbre ou en pierre bien dure. A défaut de ces matières on pourra employer la brique. Les degrés seront en nombre impair : un, trois, cinq ou davantage selon l'élévation. Leur hauteur ne dépassera pas 8 onces (12 cent. 1/2), leur largeur sera d'au moins 16 onces (25 cent.) et de 1 coudée (40 cent.) au plus. Si le sol de la chapelle n'a pas plus de 1 coudée (40 cent.) d'élévation, on placera 3 marches d'égale hauteur ; s'il est élevé de plus de 1 coudée (40 cent.), on établira 5 marches ;

(1) L'orientation des églises était ordonnée dans les constitutions apostoliques (IIIe siècle). Tertullien et saint Clément rapportent que les apôtres eux-mêmes ont exhorté les fidèles à orienter leurs églises. Actuellement la coutume a fait oublier le droit, et les moindres prétextes suffisent pour aller à l'encontre de la tradition de l'Église qui n'en reste pas moins inscrite dans le Missel. (D'après Barbier de Montault.)

Le 27 avril 1901, la Commission royale des monuments, dans une lettre adressée au ministre de la justice, se plaignait de ce que l'on choisit souvent des emplacements qu'on ne peut orienter suivant les traditions constantes et les prescriptions liturgiques. Pour remédier à cet état de choses elle demandait d'être consultée avant l'acquisition de tout emplacement.

« C'est aux architectes, est-il dit dans une circulaire adressée, le 4 juin 1902 à MM. les gouverneurs, c'est aux architectes à suivre les traditions en tenant compte de la configuration du terrain mis à leur disposition. De nombreux exemples d'églises anciennes nous démontrent que les architectes du moyen âge n'étaient jamais embarrassés dans des cas semblables et que même ils savaient tirer parti de la situation du terrain, de son irrégularité, de ses différences de niveau pour donner à l'édifice un aspect pittoresque et un cachet original dont on se préoccupe trop peu de nos jours. »

(2) C'est l'origine des cryptes ou églises souterraines, d'abord très petites et situées sous le maître-autel. C'était exactement ce que l'on nomme en Italie une confession et ce que l'on appelait aussi le *martyrion,* deux mots qui offrent le même sens.

mais, si la construction d'une crypte en nécessitait davantage, on en ferait autant qu'il serait nécessaire, mais en nombre impair. La hauteur de chaque degré sera en proportion de l'élévation totale, mais ne dépassera pas 8 onces (13 cent.) (1).

XI. Du maître-autel, des degrés, de la place que doit occuper l'image du crucifix.

I. Le maître-autel doit être placé dans la chapelle principale à une distance de 8 coudées (3 m. 20), au moins, de la balustrade qui ferme cette chapelle.

Cet espace se prêtera mieux à un clergé nombreux et à la splendeur des offices.

Si l'emplacement fait défaut pour qu'on puisse observer la règle, on veillera cependant à ce que la marche inférieure de l'autel soit distante de la balustrade d'au moins 4 coudées (1 m. 60) pour que, dans les messes solennelles, il y ait une place convenable pour le célébrant, le diacre, le sous-diacre et les autres ministres.

Pour obtenir cet espace on pourait disposer le pavé et les marches de la chapelle de manière qu'ils ressortent agréablement dans la nef en forme d'octogone ou d'hexagone.

Si, dans le vaisseau de l'édifice, il y a des entre-colonnements, on pourra, au besoin, les utiliser en prolongeant les murs de la chapelle principale jusqu'aux premières colonnes.

S'il n'y a que très peu d'espace disponible il faut, dans ce cas, rapprocher l'autel du chevet pour qu'il soit, autant que possible, à la distance prescrite de la balustrade, tout en demeurant à 1 coudée 1/2 (60 cent.) de la muraille.

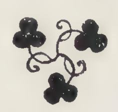
L'autel majeur doit avoir, en mesurant sur le palier, une hauteur d'environ 2 coudées 8 onces (93 cent.), une longueur de 5 coudées (2 m.) et plus suivant la grandeur de l'église ou de la chapelle, une largeur de 2 coudées 12 onces (1 mètre) et plus suivant sa longueur et sa position.

(A suivre.)

Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.

(1) La chapelle principale est composée du presbyterium, lieu où se tiennent les prêtres et le clergé pendant l'office divin, et du sanctuaire où se trouve le maître-autel. La nef est séparée du presbytère par une ou plusieurs marches en nombre impair et par une balustrade ou un chancel. Le sanctuaire fait suite au presbyterium dont il est séparé par une ou plusieurs marches.

Le sanctuaire des églises abbatiales se trouvait ordinairement élevé au-dessus d'une crypte dans laquelle étaient enfermées les châsses des corps saints.



LA VIERGE MARIE ET L'ART CHRÉTIEN.

(Conférence donnée à l'École Saint-Luc de Liége.)

UNE confiance extrême, Monseigneur (1), Mesdames et Messieurs, m'a appelé à l'honneur d'entretenir devant vous les élèves de Saint-Luc d'un sujet qui répondît au triple caractère de leur école : catholique, artistique et liégeoise. Celui que j'ai choisi me fera pardonner, je l'espère, d'avoir cédé à cette invitation.

Je voudrais, appuyant d'un exemple l'enseignement de leurs excellents maîtres, les Frères de la doctrine chrétienne de l'art, je voudrais leur montrer à quel point le culte de la Vierge Marie a relevé l'idéal pour tous les artistes; quelle efflorescence unique de grandes œuvres il a produites; comment enfin, en vous associant à ce culte, vous Liégeois, jeunes étudiants du beau, vous serez simplement fidèles aux meilleures traditions de vos pères.

I

Elle est de saint Augustin cette pensée : Si Dieu a fait du corps humain un ensemble aussi harmonieux de force et de beauté, c'est qu'en tirant du néant le premier homme le Créateur entrevoyait déjà, dans Adam, Jésus-Christ, l'Homme-Dieu. Ne pourrait-on pas ajouter que dès lors aussi, dans Ève, il a dû entrevoir Marie ; et que de là, sans doute, est venue la grâce féminine ?

Quoi qu'il en soit, le jour où la nouvelle Ève apparaît immaculée en ce monde, quel type d'une originalité ravissante, d'une élévation et d'une chasteté inconnues se révèle à l'humanité !

Oui ! originalité ravissante !

Les Psaumes, a-t-on dit, si diverses que soient les dispositions de qui les lit, lui présenteront toujours l'expression de pensées qui répondent à l'état de son âme : c'est que leur principal auteur, David, berger, roi, prophète, soldat, législateur, vaincu, vainqueur, vertueux, criminel, repentant, a connu toutes les situations de la vie ! A combien plus de titres encore Notre-Dame offre-t-elle aux contemplations de l'artiste l'union de tous les charmes, de tous les mérites, des douleurs les plus tragiques, des plus sublimes grandeurs !

Descendante de rois, fille du peuple et femme d'ouvrier; toute pure dès son premier instant, instauratrice de la virginité parfaite et mère cependant : mère d'un Dieu; accueillant tour à tour l'ange de l'Annonciation, l'Enfant-Dieu de Bethléem, ses adorateurs, mages ou bergers ; dérobant ce divin fils à l'infanticide, l'emportant dans l'exil, l'en ramenant, le perdant pour le retrouver au temple, docteur de douze ans; associée à lui dans trente ans de vie cachée, puis dans l'apostolat prodigieux, qui va des noces de Cana au Calvaire, dans sa passion, dans son supplice; debout aux pieds de la croix ; le recueillant mort, trois jours après, ressuscité; le voyant monter au Ciel, présidant ensuite aux premières réunions de son immortelle Église, l'allant enfin rejoindre dans la gloire sans fin, pour y régner avec lui... Quels tableaux, Messieurs, mille fois retracés par le génie, toujours à refaire et toujours nouveaux d'aspect ! quels contrastes, source inépuisable d'inspirations, dans cette succession de deuils, de joies, d'abaissements, d'honneurs suprêmes !

Les litanies de la Vierge ne rappellent que quelques traits de son histoire et de ses prérogatives. Combien d'existences d'artistes faudrait-il pour interpréter dignement quelques-unes seulement de ces invocations des litanies ?

Élévation jusqu'alors inconnue !

Jugez-en par ce que les plus puissants maîtres ont consacré d'essais à nous rendre, sans se lasser jamais de tenter mieux, le visage de Notre-Dame !

L'évangéliste saint Luc nous avait-il laissé

(1) Mgr Rutten, évêque de Liége.

son portrait ? Oui, sans doute, mais ce n'a été ni dans les images romaines ou prématurément byzantines, ni par le dessin et la couleur ; c'est dans le récit plus précis, plus complet, plus littérairement artistique chez lui que chez nul autre évangéliste de la part prise par la Vierge à l'œuvre de la Rédemption : Annonciation, Visitation, Nativité, perte de l'Enfant-Dieu retrouvé ensuite à Jérusalem. Les paroles et les chants de Marie, que saint Luc seul nous a transmis, le *Magnificat* surtout nous révèlent en elle non seulement l'amante des petits, l'humble des humbles, mais la consciente de ses grandeurs, mais la savante et la prophétesse également instruite du passé de la nation choisie et de l'avenir de l'Église, mais le premier des poètes chrétiens, l'immortel modèle de tous !

Et pourquoi Dieu n'a-t-il pas voulu, pas plus pour la mère de son Christ que pour le Christ lui-même, qu'une image authentique vînt l'immobiliser en nos mémoires dans une expression immuable ? N'est-ce pas que l'art d'ici-bas, toujours court par quelque bout et ne disposant que des éléments et des procédés de la terre, n'aurait pu fixer, avec une perfection définitive, l'éclat céleste de la plus haute sainteté ? N'est-ce pas aussi qu'il n'a pas plu, à ce Dieu, de dire à l'artiste : « Tu n'iras pas plus loin dans l'interprétation de la beauté et de la pureté de la reine du ciel ! » N'est-ce pas qu'il s'est refusé à borner, à nos yeux, pour la représentation des traits de Notre-Dame le champ de l'idéal ? Pour la glorification de Marie, au contraire, et pour les progrès du génie, il a tenu à laisser ce champ librement ouvert à tous les efforts des plus ingénieux, des plus tendres, des plus puissants cultivateurs du beau, à leurs rêves les plus charmants, à leurs plus fécondes extases.

Sous le labeur de ces maîtres, voyez donc se lever, se renouveler sans cesse l'admirable moisson de grandes œuvres ! Depuis qu'à la fin du premier siècle le premier d'entre eux peignait aux catacombes, dans le cimetière de Priscille, en style encore pompéien, la *Vierge à l'étoile offrant Jésus à l'adoration du monde*,

Musée archéologique de Liége.

LA VIERGE DITE DE DOM RUPERT. XI^e SIÈCLE.
(LA PLUS ANCIENNE DU PAYS DE LIÉGE.)

c'est à qui, avec les lignes ou les couleurs, en creux ou en relief, dans le bois ou le marbre, dans la pierre des joyaux ou les tablettes de l'émail, au mur des fresques, par l'or, l'argent, l'ivoire ou le bronze, c'est à qui, fils de l'Orient ou de l'Occident, latin, byzantin, carolingien, médiéviste, quatrocentiste, renaissant, moderne, wallon, flamand, germain, français, espagnol ou italien, peintre, miniaturiste, mosaïste, verrier, sculpteur, ciseleur ou graveur, c'est à qui — fécondité surnaturelle ! — nous donnera la plus poignante, la plus grandiose ou la plus suave image de Notre-Dame !

A côté des travaux triomphants des Giotto, Fra Angelico, Van Eyck, Donatello, Michel-Ange, Raphaël ou Murillo, ne méprisez pas, Messieurs, encore qu'esthétiquement moins

*

VIERGE A L'ENFANT
D'APRÈS UNE FRESQUE DE GIOTTO.
(ÉGL. S. MARIA DEL POPOLO A ROME.)

heureuses, ces tentatives innombrables de simples artisans.

Chaque peuple, chacun de ces artisans s'est représenté la Vierge-Mère suivant les idées plus ou moins affinées qu'il se faisait de la sainteté et de la beauté. Mais si étranges que puissent vous paraître les traits que lui a prêtés leur naïveté inculte, ou les oripeaux criards dont ils ont affublé son image, il y aura toujours eu là un effort utile et fertile pour personnifier le pur, le bon et le beau ; il y aura toujours eu, par Marie, une ascension vers l'idéal !

Au rapport d'une légende du moyen âge, un paysan du Cambrésis avait tenu à posséder, lui aussi, une de ces belles statues de la Vierge qu'il admirait à l'église. Il s'en fut la chercher bien loin, l'acquit à tout prix et, malgré le poids, s'en chargea les épaules pour la rapporter plus tôt lui-même. En route, il dut se reposer : de fatigue, il s'endormit. Mais voilà qu'aussitôt un guide merveilleux s'offre à lui, le conduit dans un palais éblouissant, à l'hospitalité la plus splendide. En le congédiant : « C'est le Christ lui-même, lui dit son hôte, qui a voulu te payer de ta dévotion pour sa mère ! » Ainsi, l'artiste le plus ignoré, pieusement épris de la reine du ciel, reçoit-il accueil, Messieurs, dans ce palais de l'idéal, et en emportera-t-il pour la vie ravissements, réconforts, délicieux souvenirs et fraîches inspirations.

Au surplus, foin de l'art, Messieurs, dont ne découlerait pas un enseignement, parole qui ne dirait rien, cadre fleuronné d'une page vide ! Saint Ambroise comparait la vierge chrétienne — il eut pu comparer l'art chrétien — à la lampe d'albâtre où brûle une douce flamme. Qu'importeraient les contours de l'albâtre si la lumière ne brillait et ne rayonnait de la lampe !

Eh bien, quel enseignement pouvaient inculquer aux regardants, au peuple — et ce peuple, c'était alors la foule immense des esclaves — les statues des plus achevées des divinités de la Grèce ou de Rome païenne. Oh ! je ne nommerai point celles qui personnifiaient la beauté physique — et l'impudeur — quand j'ai nommé la vierge des vierges ! Mais je vous le demande : auprès des suggestions de courage, de résignation, de sacrifice, de confiance, de chasteté, auprès de l'invincible attrait de cette puissance unique d'intercession et de cette miraculeuse bonté qui se dégage d'une image de Notre-Dame ou de la représentation du moindre incident de sa vie, qu'a jamais pu valoir la contemplation de la plastique d'Hercule tirant de l'arc, d'Apollon tueur de lézards ou de Minerve en lancier ?

II

Pour les artistes chrétiens, d'ailleurs, l'imagination n'a pas moins que l'amour du vrai et les sentiments du cœur trouvé son compte dans le culte de la Vierge.

De chaque goutte de sang tombant du Christ en croix, au gazon du Calvaire, des peintres se sont plu à faire naître des fleurs. Ainsi la piété

populaire a-t-elle fait surgir partout, de chaque pas de Notre-Dame, de chaque souvenir d'elle, l'épanouissement des légendes et du symbolisme.

Le moyen âge n'a pas lu que l'œuvre de Dieu, dans la nature entière : il y a lu le nom de Marie. Tout ce qui pouvait, image ou comparaison, rappeler sa grâce, ses vertus, ses bienfaits s'est transformé en emblème ; toute une flore s'est développée autour de la rose mystique !

Les artistes ont fait leur récolte dans ces champs embaumés du miracle vrai, des pieux récits et des pieux emblèmes ; ils ont réuni en bouquets, tressé en guirlande ces fleurs de la légende ou du symbolisme et ils en ont décoré à l'envi vélin des manuscrits, vitraux des verrières, voussures des porches sculptés, chapiteaux, écoinçons, voûtes des cathédrales ou modestes retables d'humbles habitations.

Et dans les manifestations mêmes de la piété familiale ou publique, prières du foyer ou du sanctuaire, accomplissement de vœux, processions, célébration du mois de mai, pèlerinages, *angelus*, que de délicieux épisodes à saisir pour l'artiste ! Quelles scènes d'émotions intenses ou d'immense enthousiasme à fixer sur la toile que celles que chaque été voit se reproduire à Lourdes ! Pourtant, à part ces affluences facilitées par l'abondance et la rapidité de nos moyens de transports, combien de lieux du monde, sommets altiers, grottes cachées, chapelles ignorées, temples célèbres ont été, à un moment donné, des Lourdes pour Marie !

Et voyez, Messieurs, comme l'art qui la répudie en est aussitôt puni. Le schisme grec, en rompant avec l'Église, avait rompu avec la vie; son art immobilisé s'est congelé depuis dans une monotonie glaciale.

Sœur de nos Flandres, et non moins bien douée qu'elles pour les arts, la Hollande se laisse entraîner au protestantisme : elle exile du temple le Dieu eucharistique; dès cet instant le temps des vastes et beaux sanctuaires est passé pour elle : elle n'élèvera plus, pour les froides assemblées du prêche et pour la prière mutilée, que de banales salles de réunions ! Elle proscrit le culte de la Vierge et des saints : l'idéal amoindri ne consistera plus pour ses meilleurs maîtres que dans l'exactitude du portrait, des groupes de bourgeois, des rondes de gardes civiques, dans la peinture des terres, de l'eau et des bêtes. En quoi elle produira des œuvres supérieures sans doute par leur fidélité réaliste, mais inférieures, et de combien ! à celles d'autrefois pour la netteté et la distinction de la pensée, la fraîcheur, l'émotion, la délicatesse du sentiment, l'évocation des plus nobles exemples !

Il n'était pas jusqu'au portrait cependant qui, dans les jours de foi plénière, n'eut dû un ennoblissement et une fidélité plus haute au culte de la Vierge.

VIERGE ALLAITANT L'ENFANT D'APRÈS UNE MINIATURE DU XVe SIÈCLE. (BIBL. ROYALE DE BRUXELLES.) Phot. Alexandre.

Un maître, de vos meilleurs amis et dont la vie vous est un modèle, nous le rappelait, il y a peu de jours, à l'occasion de l'exposition des vieux peintres flamands, à Bruges : on ne se

VIERGE D'APRÈS FRA ANGELICO.

fait guère portraire aujourd'hui que dans quelque attitude apprêtée et dans un apparat exclusif de la simplicité, de la vérité par suite. C'était à genoux, en oraison devant la Vierge, que nos aïeux catholiques aimaient à se voir représenter, entourés du cercle de leur famille. Aussitôt, le rayonnement que cette Vierge semblait communiquer à l'artiste répandait sur l'œuvre, sur ces groupes en prière, une sérénité, une paix, un calme bien autrement favorables à la ressemblance vraie, et bien autrement provocateurs de sympathie intime que les poses étudiées de nos modernes.

Quant à l'architecture et aux arts dont elle s'aide pour élever ou parer ses monuments, est-il besoin de vous rappeler quelles éblouissantes et gigantesques châsses de pierre elle a érigées par centaines, par milliers, en l'honneur de Marie, sous tous les cieux où s'étend la foi chrétienne, depuis seize siècles que le culte de la Vierge, sortant des catacombes, s'est installé dans Rome au forum de la République et au panthéon des Césars !

Avez-vous jamais pensé, Messieurs, à ce que serait une exposition universelle de toutes, mais de toutes les œuvres créées par l'art chrétien pour glorifier Notre-Dame ?

Voyez-vous qu'à l'appel de l'ange de l'Annonciation elles se mettent en marche vers l'immense arène de cette exposition mariale, toutes ces statues de la Vierge dont les ciseaux chrétiens ont couvert le monde !

Voyez-vous suivre toutes ces images, tous ces groupes augustes ou touchants dans lesquels les peintres croyants se sont plus à la représenter ! C'est le cortège triomphal, c'est le royal défilé de tous les traits sous lesquels l'art humain s'est efforcé de faire apparaître la grâce la plus chaste, les douleurs les plus sacrées, la bonté, la puissance et la gloire ! Quelles théories d'ornements, de broderies, de joyaux inestimables consacrés au culte de la Vierge, de châsses, d'édicules, de fontaines, de chapelles superbes ou d'églises rustiques ! Elles en sont aussi, les cathédrales de Notre-Dame ! Joignant merveilles à merveilles, jusque par delà les horizons accessibles à la vue humaine, c'est une forêt infinie de flèches élancées, de campaniles, de tours, de voûtes audacieuses, d'arceaux aux ramures infinies, d'où s'élève le chant de millions de cloches, sonnant la gloire artistique et la gloire sacrée de la mère de Dieu.

Quelle créature humaine a reçu pareils hommages, a provoqué, pendant bientôt vingt siècles, pareille éclosion de chefs-d'œuvre ? mais aussi qui donc, comme la reine des

vierges, reine des mères, reine du ciel, a approché aussi près de la divinité ?

III

Écoliers de Saint-Luc, vous ne mériteriez point d'être les héritiers de nos vieux maîtres, ou des vieux artisans chrétiens de nos bons métiers, vous ne seriez plus les fils de nos pères liégeois, si vous ne vous montriez aussi les fidèles de la Vierge dans votre profession, votre art, votre vie !

Les docteurs de notre histoire discutent encore le point de savoir quel siècle a vu ériger notre diocèse ; qui en fut le premier pontife ; quels noms ont formé, aux dyptiques de l'autel, notre première lignée d'évêques ; le lieu, la date d'érection de nos premières églises ?

Ce qu'on ne conteste plus, c'est que la première messe célébrée par le premier missionnaire chrétien sur les bords mosans invoquait déjà pour nos pères l'intercession de Marie ; c'est que les premiers sanctuaires érigés en nos régions furent dédiés à Marie ; c'est que nos premiers évêques, qui qu'ils aient été, à Tongres ou à Maestricht comme à Liége, furent des évêques de Notre-Dame.

La seule charte mérovingienne dont la mention se rattache au nom du patron de ce diocèse authentiquait la donation d'un territoire, qui semble avoir été celui de Liége même, faite à saint Lambert, à titre d'évêque de Sainte-Marie !

Trop longtemps, sans doute, une légende, tard venue, a fait accepter pour temple initial de la cité une prétendue chapelle des Saints-Cosme et Damien. En réalité, ce temple, le premier monument de Liége naissante, fut une église de la Vierge, celle d'où revenait de prier saint Lambert quand les bourreaux l'égorgèrent, celle à côté de laquelle s'éleva le premier sanctuaire du saint, celle, enfin, qui, sous le nom de Notre-Dame-aux-Fonts, devait rester le baptistère urbain, la paroisse-mère, dont toutes les autres sont issues.

Là seulement pouvait être proclamée la mise hors de l'Église d'un Liégeois ; là seulement baptisait l'évêque ; là siégea, du XI^e^ au XV^e^ siècle, le fameux tribunal de paix que présidait cet évêque ; tout à côté se tinrent plus longtemps encore les séances de la cour allodiale, gardienne des droits de toute libre propriété. L'archiprêtre de cette église était le chancelier de cette cour, comme il était le président né de toutes les assemblées des curés de la ville. Bien plus, aucune paroisse nouvelle ne pouvait être érigée à Liége sans l'agrément de Notre-Dame-aux-Fonts, et tous nos chapitres, celui de la cathédrale en tête, lui devaient rendre chaque année l'hommage de filiales visites dont un bref du pape de l'an 1199 déclarait déjà l'obligation d'origine immémoriale.

LA VIERGE ET L'ENFANT. XVI^e^ SIÈCLE.
(ÉGLISE ST-JACQUES A LIÉGE). HAUT. 1^m^63.

Ainsi, jusqu'à ses derniers jours, d'insignes privilèges attestèrent sa suprématie maternelle, à ce point que nulle cloche ne pouvait annoncer le sacrifice divin dans la ville, si la cloche de Notre-Dame n'en avait donné l'exemple !

Vous ne vous étonnerez donc point qu'il ne

VIERGE EN PRIÈRE ATTRIBUÉE A QUENTIN METSYS.

se soit dressée en regard de celle de saint Lambert, à ce balcon de l'hôtel de ville d'où se faisaient les proclamations communales, sur nos ponts, sur nos monuments publics, dans le sceau même, dans le blason de la ville, aux côtés de son perron, ainsi qu'elle se voit encore sur votre cœur, Monseigneur, dans votre croix d'évêque de Liége.

« Notre-Dame et Saint-Lambert », ce fut tout à la fois chez nous le cri de l'art, de l'indépendance et de la foi de la patrie.

A preuve les œuvres et les hommes !

Aux fêtes de la Vierge, les magistrats de la cité donnaient l'exemple de porter en corps l'hommage de leur prière ou l'offrande de la commune à Notre-Dame devant quelque image révérée.

La plupart des règlements de nos bons métiers prescrivaient aux compagnons de solenniser ses fêtes d'un repos pareil à celui du dimanche.

Le métier des chandelons et celui des texheurs ou tisseurs de toile célébraient la fête de leur corporation à la Nativité ; les tanneurs à l'Assomption. Les merciers avaient leur confrérie de Notre - Dame ; les soyeurs, ou scieurs, les cuveliers ou tonneliers soignant les vins, les harengiers et harengères, la compagnie des taverniers ou garçons de café du temps, celles des bouteux-fou, espèce de débardeurs, la confrérie des avocats, la confrérie des trente-deux greffiers de la cité, les compagnies tant des vieux que des jeunes arquebusiers, celle des archers s'étaient placés sous le patronage direct de Notre-Dame. Les mangons ou bouchers faisaient célébrer le samedi la messe

se soit pas élevé chez nous de temple où Marie n'eût son autel, trône souvent de quelque miraculeuse statue ; vous ne vous étonnerez pas que la Vierge ait partagé avec le grand martyr national le patronage de la cité, que son image

VIERGE EN PRIÈRE
D'APRÈS QUENTIN METSYS.

MUSÉE D'ANVERS.

en son honneur, dans la chapelle de leur halle. Quant au métier que la plupart de vous, jeunes artistes, auraient dû *relever,* celui des orfèvres, dans lequel figuraient, outre joailliers et ciseleurs, les peintres, les décorateurs, les brodeurs, les verriers ou les graveurs, c'est dans le berceau même de la Liége catholique qu'il avait sa chapelle et ses réunions de foi et de charité : dans l'église de Notre-Dame-aux-Fonts.

Entre les maîtres de renom, dont il nous est resté quelque œuvre, en est-il un seul qui, peintre, architecte, graveur ou sculpteur, n'a pas consacré à la Vierge son pinceau, son crayon, son ciselet ou son ciseau ?

La plus ancienne sculpture en bas-relief que nous ayons gardée, n'est-ce pas cette image de la Vierge, dite de dom Rupert, taillée dans cette pierre liégeoise entre toutes, le grès houiller, et qui nous offre Marie allaitant l'Enfant-Dieu ?

Et quel peuple d'images de cette sorte sur toutes nos voies publiques, avant l'invasion des vandales de la Révolution française !

Aux carrefours des rues, au centre de la façade élégamment ordonnée des grands hôtels, au linteau d'entrée des plus étroites maisonnettes, sous le pinacle ouvragé de jolies chapelles, dans le retrait de pauvres petites *potales,* l'image de Notre-Dame apparaissait partout. Si le travail se terminait le samedi de meilleure heure que les autres jours ouvrables, ce n'était pas seulement pour permettre à chacun de se préparer aux devoirs religieux ou au renouveau de propreté du dimanche : c'était aussi pour faciliter les réunions populaires devant ces images, qu'on entourait dans la soirée d'illuminations et de chants — naïfs et pittoresques tableaux que nous ne connaissons plus !

A Liége, les proscriptions mêmes du protestantisme avaient ravivé le culte de Notre-Dame.

Aussi, au XVII[e] siècle, lorsqu'on eut remplacé sur la fontaine du Marché le vieux perron d'airain du moyen âge par la colonne de pierre qui devait élever plus haut encore la croix dominatrice et qu'après le bombardement de 1691 il fallut renouveler également la fontaine centrale du Vinave de l'Ile, c'est de la statue de la Vierge que l'on demanda à notre meilleur sculpteur, à Delcourt, de la couronner.

Des inscriptions latines et françaises furent inscrites sur le socle pour conserver le souvenir de la date et du motif de l'érection :

« .... A L'honne Vr De La ReIne DV CIeL Le Vr prInCe, Le Vr patrIe et poVr l'Vsage pVbLIqVe.

« ..... *Salubrem vomo profinus undam Reginæ Cœli devotam.....* »

Vous l'admirez encore cette statue debout et triomphante, dans son vêtement aux draperies flottantes, battues des mauvais vents de trois siècles et pourtant immuable. Mais vous souvenez-vous, Messieurs, de quel bronze on l'a faite ? Le panneau qui décore son piédestal en garde le souvenir dans sa représentation symbolique : Liége y embrasse son perron crucifère, insigne commun de sa foi et de ses libertés.

Oui, Messieurs, c'est du bronze de l'antique perron du Marché, œuvre de nos vieux dinandiers, monument séculaire de l'indépendance liégeoise, enlevé par le Téméraire avec cette indépendance, rétabli avec elle, restauré plus tard, comme toute la principauté, par le grand cardinal de la Marck ; c'est de ce bronze, témoin, tour à tour, des deuils, des défaites, des troubles, des relèvements, des gloires de la cité, pénétré, jusqu'en ses dernières molécules, du sang, des pleurs de la vie même de la patrie, qu'on a fondu la statue de la Vierge, sa protectrice. Ah ! de si haut ou de si bas qu'ils l'outragent, ceux qui la blasphèment, cette Vierge, ne seront jamais, Messieurs, que des représentants faussaires de la ville de Liége !

Pour vous, jeunes gens, coulez dans le même bronze aussi vos croyances de chrétien, votre foi d'artiste et votre patriotisme de Liégeois !

En avançant dans la vie professionnelle, familiale, sociale ou morale, vous rencontrerez sans doute sous vos pas les obstacles et les périls matériels, l'abîme de l'orgueil peut-être, ou l'abîme de la volupté.

Munissez-vous, pour les affronter, de la même piété que cet artiste occupé à peindre la Vierge aux voûtes d'une église. Tout à son travail, il

LE REPOS EN ÉGYPTE
OU LA SAINTE FAMILLE

(D'après une ancienne gravure en cuivre d'Albert Dürer.)

oublia que le gouffre s'ouvrait sous ses pas : un mouvement de recul, il s'effondre ! Il tombe mais en invoquant Notre-Dame. Et de la voûte même où il venait de fixer la sainte image, les bras de la Vierge s'étendirent, soudain vivants, et le sauvèrent !

Gardez-lui aussi ce culte sauveur : notre Rubens était congréganiste de la Vierge ; Raphaël, au panthéon, repose à l'ombre de son autel ; Angelico la contemple aux Cieux ! En l'honorant, vous ne ferez pas seulement œuvre de piété catholique, vous honorerez le type le plus parfait et le plus fécond que jamais l'humanité ait offert à l'artiste, et vous continuerez les meilleures traditions de vos ancêtres de 1634.

A cette date, un nonce du Pape, le cardinal Caraffa, après une légation de dix ans, prenait congé des Liégeois, en séance plénière de l'hôtel de ville. Il venait d'y rappeler les détails de leur dévotion envers la Mère de Dieu, « patronne tutélaire de cette ville » : qu'on y solennisait la vigile de ses fêtes par de volontaires abstinences, ses fêtes mêmes par l'affluence du peuple aux églises, aux tables de communion !

Unis à nos excellents maitres, faites vôtres ces pratiques, gardiennes de la vertu, évocatrices des inspirations les plus élevées. Et puissiez-vous toujours au nom de l'art comme de la piété faire vôtre aussi la protestation par laquelle le bourgmestre de Liége de 1634 répondait au nonce du Pape :

« J'assure au nom de tous que la révérence » et affection envers cette très sainte Vierge, » mère de Dieu, est si profondément gravée » dans nos âmes que le ciseau de la mort ne la » pourra ni effacer ni arracher ! L'âme n'est si » fort unie au corps que notre dévotion envers » la Vierge des vierges est caractérisée et im- » primée au centre de nos poitrines ! »

JOSEPH DEMARTEAU.

NOTES TECHNIQUES.

I. Tuyaux-conduites.

A la demande d'un certain nombre d'abonnés, nous continuerons, sous cette rubrique, à donner des indications sur les dimensions commerciales de divers matériaux ou objets du ressort de l'art de construire.

Voici deux tableaux avec les dimensions et les désignations commerciales des tuyaux en fer pour conduites de gaz et d'eau (« Kunst- en Vakwoorden van den Loodgieter en Zinkbewerker, bezorgd door A. VAN HOUCKE », au mot « IJzeren buis »).

I. — TUYAUX A GAZ

DIAMÈTRE EXTÉRIEUR	10	13	17	21	27	33	42	48	53	59	70	76	83	89	MILLIMÈTRES
DIAMÈTRE INTÉRIEUR	5	8	11	15	20	25	34	40	44	50	60	66	72	79	ID.
DÉSIGNATIONS COMMERCIALES	1/8	1/4	3/8	1/2	3/4	1	1 1/4	1 1/2	1 3/4	2	2 1/4	2 1/2	2 3/4	3	POUCES ANGLAIS
						4/4	5/4	6/4	7/4	8/4	9/4	10/4	11/4	12/4	ID.

II. — Tuyaux a eau

DIAMÈTRE EXTÉRIEUR	17	22	27	34	42	49	55	60	70	76	83	90	MILLIMÈTRES
DIAMÈTRE INTÉRIEUR	9 1/2	12 1/2	19	25	32	38	45	51	57	63	70	76	ID.
DÉSIGNATIONS COMMERCIALES	3/8	1/2	3/4	1	1 1/4	1 1/2	1 3/4	2	2 1/4	2 1/2	2 3/4	3	POUCES ANGLAIS
				4/4	5/4	6/4	7/4	8/4	9/4	10/4	11/4	12/4	ID.

II

UN PLOMBIER expérimenté nous conseille l'emploi d'un procédé aussi simple qu'efficace pour garantir les conduites d'eau contre les effets de la gelée.

L'on peut se borner à entourer les tuyaux de chaux vive et de recouvrir celle-ci d'un corps mauvais conducteur de la chaleur, par exemple de paille, de son, de sciure de bois, de liège, d'étoupe, etc., que l'on fixe au moyen d'une toile d'emballage et de cordes.

L'air plus ou moins chargé d'humidité arrive en quantité suffisante au dépôt de chaux pour provoquer une extinction partielle mais continue, de manière à entretenir une température assez élevée pour éviter les effets de la gelée.

Dans la généralité des cas les conduites d'eau sont en plomb et, dès lors, il ne peut être question d'y appliquer directement la chaux qui, sous l'influence de l'humidité, provoque une décomposition rapide du métal. Il faut donc entourer le tuyau, au préalable, d'un enduit d'asphalte ou d'une chemise d'argile ou encore d'une couche préservatrice de tan, de paille, de sciure de bois, etc.

Il n'est pas inopportun de faire remarquer que l'apposition d'une chemise d'argile autour des tuyaux en plomb est toujours à conseiller au contact avec des maçonneries : sous l'action de l'humidité, la chaux contenue dans les mortiers détruit rapidement les plus forts tuyaux.

De ce qui précède il résulte aussi la possibilité de dégeler un tuyau sans recourir au feu, dont l'emploi est toujours dangereux. La chaleur que produit l'extinction de la chaux vive dont on aura recouvert le tuyau, et qui est provoquée par un arrosage avec de l'eau ordinaire, suffit presque toujours pour obtenir le résultat désiré.

A. v. H.

VOCABULAIRE DES TERMES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

Redent se dit d'un appendice en pierre, ornant les voussures des portes, des fenêtres, les compartiments des meneaux, les gables, les pignons.

1° On peut le définir : *Toute découpure en forme de dent ou de pointe, obtenue par la rencontre de deux courbes et garnissant l'intrados d'un arc quelconque.*

2° Par extension, on donne ce nom à des ornements semblables placés *sur les rampants des gables et des pignons au lieu des crochets généralement usités.* (Église Sainte-Gudule à Bruxelles : gables des portails de la façade principale.)

3° Parfois aussi un motif analogue sert à adoucir les angles supérieurs d'une baie cou-

verte par un linteau. Le portail de l'église Saint-Martin, à Alost, offre des exemples d'application des 2° et 3° et montre en même temps un type de la richesse, de la mièvrerie et de la fantaisie qui inspirèrent ce genre d'ornementation à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle. La forme générale rappelant une sorte de grand redent est également commune, à cette époque, dans les gables.

Alors aussi les deux lignes courbes formant le redent cessent de se joindre immédiatement et chacune est ornée d'un fleuron. (Arcatures des deux dernières travées, aux bas côtés de l'église du Sablon à Bruxelles. Saint-Rombaut à Malines : chapelle latérale au côté nord des nefs.)

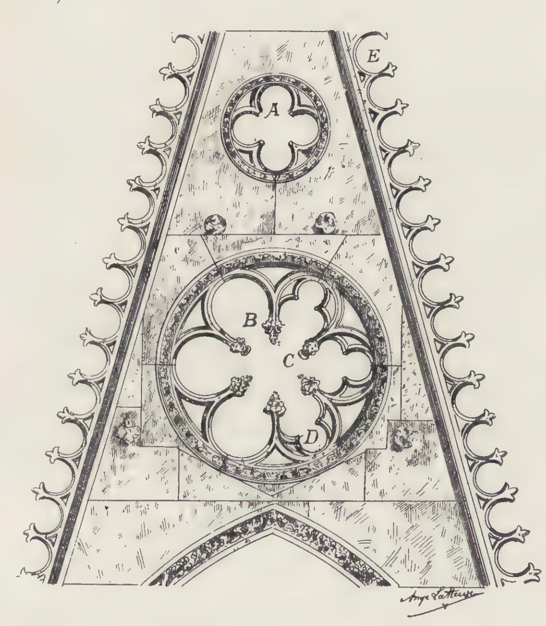


FIG. I. REDENTS. Dessins de A. Latteur.

A. Simple. — B. Fleuronné. — C. Testiculé. — D. Redenté. — E. Employés en crochets.

ESPÈCES : On peut distinguer les *redents simples* (A), *redentés* (B), *fleuronnés* (C), *feuillagés* (D), *testiculés* (E).

La figure I réunit ces diverses variétés.

Généralement les redents sont *creux*, c'est-à-dire qu'ils se découpent entièrement en saillie sur un fond aveugle ou dans le vide. Dans les contrées où la brique est d'emploi

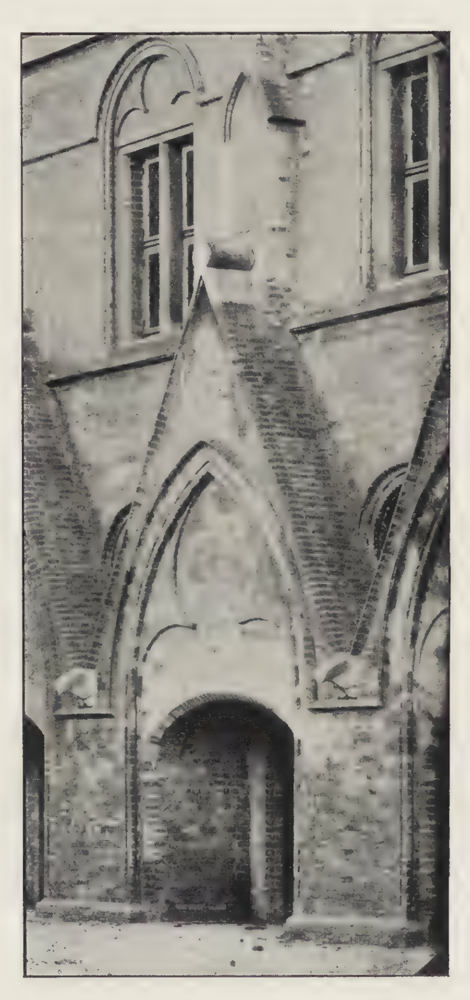


FIG. 2. HALLES DE NIEUPORT. Phot. E. G.
(DÉTAIL DE LA FAÇADE PRINCIPALE.)

exclusif on rencontre des redents *pleins*, marquant la limite d'un plan nouveau sur la façade. Tel est le cas à Nieuport. (Fig. 2.)

Fréquemment dans notre ancienne architecture nationale, si rationnelle, le redent a pour but de donner de la force aux branches de l'arc. C'est le cas dans les petits arcs réunissant les meneaux des fenêtres. D'autres fois il constitue un moyen de décoration aussi fertile

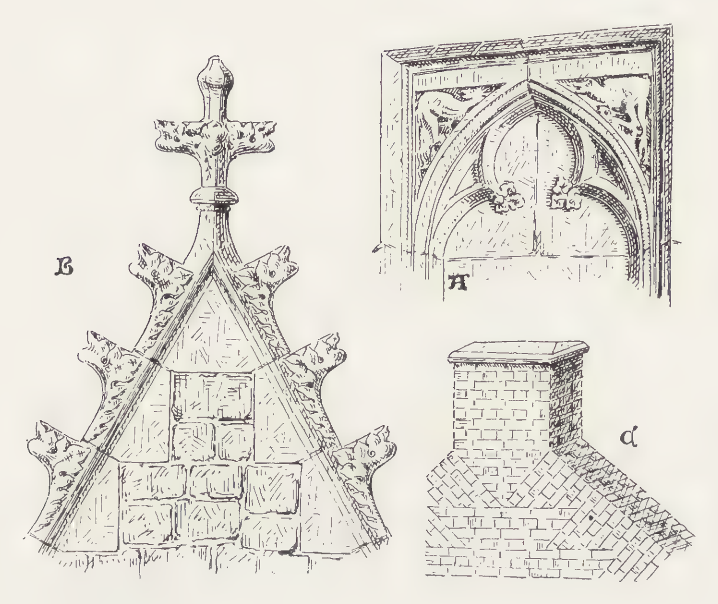


FIG. 3. REDENTS.

A. Sculpture. — B. Recouvrement de gable. — C. Maçonnerie en épis.

que simple. « Il est utile d'observer, dit Viollet le-Duc (en parlant des *gables* du moyen âge), combien ces détails sont généralement bien mis à l'échelle de l'architecture qu'ils couronnent et comme, lorsqu'ils sont destinés à se découper sur le ciel, ils prennent juste la valeur relative qu'ils doivent avoir » (1).

Au temps où l'arc plein-cintre était encore d'usage général, on garnissait son intrados de *redents multiples*. Ce fut le cas surtout dans les *occuli* (2). Exemple : église de Lombeek Notre-Dame (3) ; églises Sainte-Gudule (pourtour du chœur) et de la Chapelle (chœur), à Bruxelles.

La même ornementation fut encore appliquée aux arcs brisés d'un certain rayon ; mais ces exemples ne se rencontrent guère dans notre pays. Il s'en trouve plusieurs à Cologne.

L'ogive se décora surtout d'un *redent unique* redenté, dont les courbes se redentaient à leur tour plusieurs fois. L'usage contraire reparut cependant à la fin du XV^e siècle pour orner de grands arcs ogivaux, tels les formerets entre les colonnes d'une église. (Église Saint-Jacques, à Liége.) Mais alors le tracé élémentaire du redent primitif s'était transformé en une ornementation des plus curieuses et des plus riches, mais dont la fantaisie ne compense pas l'élégance de la simplicité ancienne. A cette époque les redents sont fréquemment remplacés par des *festons* qu'il ne faut pas confondre avec eux. Cette confusion résulte de ce que ces deux formes jouent un rôle décoratif analogue. Mais le nom de redent (pas plus que celui de feston) ne s'applique à un membre d'architecture ayant une fonction déterminée. Il ne désigne qu'une *forme*, c'est-à-dire le tracé que nous avons décrit ci-dessus. Ce qui est de nature à rendre la confusion plus facile, c'est que parfois les festons et les redents sont alliés étroitement dans la même ornementation. (Église Saint-Pierre, à Louvain.)

Le *redent* est une forme architecturale dont l'emploi s'est étendu dans la construction et la décoration mobilière. Les travailleurs du bois, du bronze, du fer en ont fait un emploi heureux.

Redents (on a écrit parfois *redans*). Flamand : *Trappen*. — Allemand : *Katzentreppe, Giebelzacken*. — Anglais : *Corbie-Steps*. « Lorsqu'un mur est bâti sur un terrain incliné et qu'on ne peut faire suivre à son chaperon le sens de la pente, on est forcé de pratiquer de distance en distance des ressauts, dont le profil figure celui des marches d'un escalier. Ce sont ces ressauts qu'on appelle redents et cette expression s'emploie dans un sens général pour désigner tout ce qui présente à peu près la forme en gradin que nous venons d'indiquer. Cette expression convient aux ressauts que la plupart

(1) VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*.

(2) Réunis par un cercle de fer, ils produisaient très heureusement la division de la baie nécessitée pour le maintien du vitrail. On donne le nom de *lobe* à la surface inscrite dans un redent.

(3) Voir page 168.

des contreforts montrent dans leur profil à une certaine hauteur; seulement, comme ils sont généralement inclinés, ils sont ordinairement garnis de *redents en talus* ou *en glacis* ». (Bourassé, *Dictionnaire d'architecture sacrée.)*

C'est en ce sens qu'on a également appelé les pignons à gradins : *pignons à redents.* (Adeline, *Lexique des termes d'art.)*

On appelle aussi redans des bancs de pierres d'ardoise posés en gradins les uns au-dessus des autres.

Redents (Flamand : *Tanden*). Se dit aussi des pointes de la maçonnerie en épis d'un pignon ou d'un mur en ailes (C). Il peut servir à désigner les contours d'un appareillage usité généralement autrefois pour le recouvrement des gables. Ce tracé frappe surtout l'attention si le reste de la maçonnerie est d'appareil irrégulier (B). (Voir fig. 3.)

Redents (on écrit le plus souvent *redan).*

Flamand : *Vestingwerk met in en uitsprin gende hoeken.* — Allemand : *Pfeilschanze, Redan.* — Anglais : *Redan.* Architecture militaire : on désigne ainsi, dans l'enceinte des places et des retranchements qui se font en campagne, différentes parties disposées à peu près en dents de scie de manière qu'elles se flanquent ou se défendent réciproquement.

E. G.

DE L'ÉTUDE DE L'ART PAR LE CLERGÉ.

Intéressantes à relire ces lignes extraites d'une lettre de l'évêque Turinaz à son clergé.

E l'oublions pas, aujourd'hui moins que jamais le clergé ne doit rester étranger au progrès des sciences et des arts. Il est utile, nécessaire même, que quelques-uns de ses membres concentrent leurs travaux sur quelques branches des connaissances humaines. Leurs succès sont la gloire du clergé; et il y a là, pour les classes élevées, un apostolat puissant de la vérité chrétienne, une manifestation victorieuse de la fécondité de l'Église.

L'étude des sciences et des arts, nécessaire aux progrès de la doctrine et de l'apologie catholiques, et surtout l'étude de l'architecture, qu'un poète a appelée le *roi des arts,* rentre plus spécialement par sa nature et son but dans le cercle des préoccupations et des devoirs du clergé. Plus que toute autre, cette étude élève l'âme et lui fait gravir ces sommets où, comme disait saint Bernard, « Dieu paraît plus familier ».

« L'art est lui-même essentiellement religieux », a dit M. Cousin : « car, à moins » de manquer à sa propre loi, à son propre » génie, il exprime partout dans ses œuvres » la beauté éternelle. Toute œuvre d'art, » quelle que soit sa forme, petite ou grande, » figurée, chantée ou parlée, vraiment » belle ou sublime, jette l'âme dans une rê- » verie gracieuse ou sévère, qui élève vers » l'infini. L'infini, c'est là le terme commun » où l'âme aspire sur les ailes de l'imagina- » tion comme de la raison, par le chemin » du sublime et du beau, comme par celui » du vrai et du bien. L'émotion que produit » le beau tourne l'âme de ce côté : c'est » cette émotion bienfaisante que l'art pro- » cure à l'humanité. »

Ces belles paroles sont plus vraies encore

si on les applique à l'architecture religieuse et à tous les arts qui concourent à l'éclat et à la splendeur du culte divin. C'est la religion qui a créé ces chefs-d'œuvre de l'art chrétien, ces basiliques du moyen âge, l'un des plus nobles objets de l'archéologie chrétienne; c'est la religion qui a construit ces murailles, élevé ces colonnes, uni ces arceaux, lancé ces voûtes hardies, ciselé ces pierres; c'est elle qui a pénétré ces édifices tout entiers; c'est elle qui doit nous en faire connaître la beauté, le symbolisme incomparable, et révéler ainsi sa fécondité et sa puissance. « C'est là que se dresse encore » devant nous la vie tout entière de nos » aïeux, cette vie si dominée en elle », a dit un des propagateurs les plus zélés et les plus éloquents de l'archéologie chrétienne. « C'est là que renaît leur imagination si » riche et si intarissable, mais en même » temps si réglée et si épurée par la foi; leur » patience, leur activité, leur résignation, » leur désintéressement : tout cela est là » devant nous, leurs tièdes et faibles des- » cendants, comme une pétrification de leur » existence si exclusivement chrétienne. » C'est que pas une de ces formes si gra- » cieuses, pas une de ces pierres si fantasti- » quement brodées, pas un de ces ornements » qu'on appelle capricieux n'est pour nous » sans un sens profond, une poésie intime, » une religion voilée. C'est qu'il nous est » permis et presque commandé de voir, » dans cette croix allongée que reproduit » le plan de toutes les églises anciennes, la » croix sur laquelle mourut le Sauveur; dans » cette triplicité perpétuelle de portails, de » nefs et d'autels, un symbole de la Trinité » divine; dans la mystérieuse obscurité des » bas côtés, un asile offert à la confusion du » repentir, à la souffrance solitaire; dans » ces vitraux qui interceptent, en les tem- » pérant, les rayons du jour, une image » des saintes pensées qui peuvent seules » intercepter et adoucir les ennuis trop per- » çants de la vie; dans l'éclatante lumière » concentrée sur le sanctuaire, une lueur » de la gloire céleste; dans le jubé, un voile » abaissé entre notre faiblesse et la majesté » d'un sacrifice où la victime est un Dieu. » L'orgue, n'est-ce pas la double voix de » l'humanité, le cri glorieux de son enthou- » siasme mêlé au cri plaintif de sa misère? » Ces roses éclatantes de mille couleurs, » cette vie végétale, ces feuilles de vigne, » de chou, de lierre, moulées avec tant de » finesse, n'indiquent-elles pas une sanctifi- » cation de la nature, et de la nature hum- » ble et populaire, par la foi? Dans cette » exclusion générale des lignes horizontales » et parallèles à la terre, dans le mouvement » unanime et altier de toutes ces pierres » vers le ciel, n'y a-t-il pas une sorte d'ab- » dication de la servitude matérielle et un » élancement de l'âme affranchie vers son » Créateur? Enfin la vieille église tout en- » tière, qu'est-elle si ce n'est un lieu sacré » par ce qu'il y a de plus pur et de plus pro- » fond dans le cœur de vingt générations : » sacré par des émotions, des larmes, des » prières sans nombre, toutes concentrées » comme un parfum sous ces voûtes sécu- » laires, toutes montant vers Dieu avec la » colonne, toutes s'inclinant devant lui avec » l'ogive, dans un commun amour et une » commune espérance?

» Fils du catholicisme, nous sommes là » au milieu de nos titres de noblesse : en

» être amoureux et fiers, c'est notre droit; » les défendre à outrance, c'est notre devoir. » Voilà pourquoi nous demandons à répéter » au nom du culte antique, comme vous au » nom de l'art et de la patrie, ce cri d'indi- » gnation et de honte qu'arrachait aux » Papes des grands siècles la dévastation » de l'Italie : *Expulsons les barbares* » (1).

Non seulement cette étude essentiellement religieuse appartient de droit au clergé, mais une part spéciale lui est réservée. Privée du concours du sacerdoce, l'archéologie chrétienne ne peut réaliser tous ses progrès et dire son dernier mot. Dans les travaux qui ont illustré de nos jours plusieurs hommes laborieux, intelligents, doués des qualités les plus rares, un vide se fait cependant sentir : c'est l'absence de la pensée fondamentale, de l'inspiration première, de la vie de l'art chrétien dans les siècles de foi. En vain l'étude attentive, les recherches persévérantes, unies à une étonnante perspicacité, auront distingué les époques, fixé les dates, saisi les moindres détails, classé les genres, indiqué les caractères et les nuances, reconstitué peut-être par le dessin, à l'aide de quelques ruines informes, des monuments écroulés sous les efforts du temps ou sous la main sacrilège des hommes ; ce n'est pas tout encore : il faut ajouter à ces grands travaux l'étude du symbolisme chrétien, de la vie spirituelle, mystérieuse, qui circule sous ces arceaux, dans ces colonnes et dans ces pierres ellesmêmes. Et qui donc pourrait pénétrer dans ces profondeurs, que j'appellerai surnaturelles, et remonter aux sources premières de l'architecture chrétienne, sinon le clergé, préparé à ces révélations par l'étude de la théologie et de la philosophie catholiques, par la connaissance des antiques rituels et de la liturgie du moyen âge ?

L'archéologie est d'ailleurs intimement unie aux études historiques, littéraires et philosophiques. « L'art n'est pas isolé dans » le monde ; et, s'il a son influence sur la » civilisation d'un peuple, à son tour il » subit le contre-coup des agitations politi- » ques et sociales du milieu où il se pro- » duit. Il reflète l'idéal d'une nation, c'est- » à dire sa manière de concevoir et de » réaliser le beau. Et cet idéal n'est pas » arbitraire : car il représente la nation elle- » même, son génie, ses sentiments et ses » croyances, sa délicatesse ou sa grossièreté, » en un mot, tout un grand côté de sa cul- » ture intellectuelle et morale » (2).

Elle est plus liée encore à l'étude de l'histoire ecclésiastique, de la liturgie et de la théologie. Ces sciences s'éclairent et se complètent. Et, de même que l'architecture, la sculpture et la peinture chrétiennes doivent se soumettre aux principes de la doctrine et aux règles du culte : de même, sans la connaissance de la liturgie et de la théologie du moyen âge, les plus beaux monuments de l'art chrétien ne peuvent être compris. L'archéologie est donc le couronnement des sciences sacrées.

Aucune étude ne nous paraît offrir au clergé plus d'utilité et plus d'attrait, s'il l'accepte comme un délassement au milieu

(1) *Manuel d'archéologie pratique*, par M. l'abbé PIERRET, 1re partie, 1re lettre.

(2) *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, tome 1er, p. 326.

des études plus ardues et comme une diversion aux travaux du ministère.

Il est peu d'ecclésiastiques qui ne s'éloignent quelquefois de la solitude et du silence de leur presbytère pour visiter quelque province de notre pays. Un grand nombre, aujourd'hui surtout, veulent parcourir l'Italie, suivre les voies sacrées de la Ville Éternelle, contempler ses monuments incomparables, pénétrer dans ses sanctuaires illustres, s'agenouiller aux pied du vicaire de Jésus-Christ. Quel intérêt des notions même imparfaites de l'architecture ou des beaux-arts dans leur ensemble ne donneraient-elles pas à ces voyages ? Quelle admiration plus profonde pour le génie chrétien et la fécondité de l'Église ; quels fruits précieux, quels doux et grands souvenirs ne rapportera pas de ces courses lointaines le prêtre qui aura pu apprécier, du moins dans une certaine mesure, les chefs-d'œuvre de l'art et les monuments antiques ? Combien, au contraire, sera décoloré et stérile le voyage du prêtre qui aura vu sans apprécier et sans comprendre ! Les productions du génie, les ravissantes créations, les idéales figures, les temples splendides tout remplis de la majesté de Dieu, tout ce monde qui est à nous, qui est l'inspiration de notre foi, restera pour lui un spectacle incompris, une langue qui n'a pas de sens, un livre scellé. Ce genre d'étude est d'ailleurs dans les traditions du clergé catholique. « Autrefois, on ne trouvait pas » seulement dans l'épiscopat et dans les » couvents des architectes ; on y trouvait » aussi des peintres, des sculpteurs, des » orfèvres, des ciseleurs, des émailleurs. Le » meilleur traité que nous ayons sur l'art » chrétien au moyen âge est celui du moine » *Théophile,* qui vivait au XII^e^ siècle, comme » l'ouvrage le plus complet sur la construc- » tion et le symbolisme du temple chrétien » est dû à un évêque, *Durand de Mende,* » qui vivait à la fin du XIII^e^ siècle. La plu- » part des architectes qui ont élevé les plus » beaux monuments du moyen âge étaient » des évêques, des abbés, de simples prê- » tres, de simples moines, dont le talent » naissait, se perfectionnait à l'ombre du » sanctuaire et du cloître (1).

» Ce n'est guère qu'à partir du XV^e^ siècle » que l'architecture fut plus spécialement » cultivée par des artistes laïques. C'est aussi » à dater de cette époque que les belles » traditions anciennes disparaissent et tom- » bent. L'allégorie détrône le symbolisme, » l'esprit prend la place de la naïveté, le » caprice de la mode pénètre jusque dans » l'église, et bientôt, à l'époque dite de la » *Renaissance,* nous verrons entrer, jusque » dans le sanctuaire, des compositions moitié » païennes, moitié chrétiennes, où s'étale- » ront à l'aise les idées satiriques, bouffonnes » et même licencieuses du XVI^e^ siècle » (2).

Il n'est pas aujourd'hui un seul diocèse de France qui ne compte quelques prêtres s'occupant avec amour de l'archéologie religieuse. Plusieurs membres du clergé se sont placés au premier rang parmi les archéologues par des travaux du plus haut mérite.

Nous devons ajouter qu'il ne s'agit pas

(1) Ps. XXV, 8.

(2) M. DE MONTALEMBERT, *Art et littérature,* p. 75.

seulement pour le clergé d'études simplement spéculatives ; il s'agit de la maison de Dieu, dont la garde lui est confiée et dont il doit aimer la beauté et la splendeur : *Domine, dilexi decorem domûs tuæ, et locum habitationis gloriæ tuæ* (1). Nous ne prétendons point sans doute que tout prêtre doit être capable de diriger les travaux de construction ou de restauration de son église ; mais il est à désirer qu'il soit capable d'apprécier l'opportunité et la valeur de ces travaux ; il faut qu'il sache placer selon les règles de l'Église et les principes d'un goût éclairé les meubles destinés aux cérémonies du culte et aux fonctions sacerdotales.

La restauration et l'ornementation des églises dépend principalement de la direction du clergé. Placés presque toujours au milieu de populations complètement étrangères aux règles du goût et aux principes de l'art, MM. les curés ont sur ces travaux une influence toujours nécessaire et souvent décisive. Même quand il s'agit de restaurer, d'agrandir ou d'orner des églises qui n'appartiennent à aucun style déterminé, il y a encore des principes et des règles qui ne peuvent être méconnus. Combien d'églises, belles et nobles dans leur simplicité, ont été défigurées par un goût détestable ! combien d'objets précieux au point de vue de l'art ou de l'antiquité ont été détruits, donnés ou vendus à vil prix ! combien de monuments de l'architecture du moyen âge ont été horriblement transformés par un vandalisme stupide ! car il y a, comme on l'a très bien dit, deux vandalismes également désastreux : un vandalisme *destructeur* et un vandalisme *restaurateur*.

Qui donc n'a vu des fenêtres ogivales fermées par une hideuse maçonnerie pour former des fenêtres en demi-cercle (2) qui ne seraient pas tolérées sur la façade de la plus modeste demeure ? qui n'a vu des voûtes élancées et des arceaux élégants abattus au prix d'efforts et de dépenses considérables, et remplacés par des voûtes que réprouvent toutes les règles de l'art ?

Qui n'a vu un affreux badigeon couvrir d'antiques murailles, et des essais de perspectives tracés par les pinceaux les plus inhabiles ? Et, pour nous servir des expressions énergiques d'un vénérable archevêque, qui n'a vu « de prétendus peintres, exploitant le goût des habitants des campagnes pour les couleurs vives, salir de rouge, de jaune et de bleu les murs du sanctuaire » (3) ?

« Les dégradations de ce genre opérées dans nos églises », dit Mgr André, « leur ont été aussi funestes que les mutilations des iconoclastes et des huguenots du XVIe siècle » (4). — « Le vandalisme qui s'attaque aux vieux monuments, et qui, sous prétexte de les rajeunir, de les conserver, les regratte, les farde et les *badigeonne* de haut en bas, est une brutalité », dit M. Dieuline, « une sottise et un attentat qui a presque les caractères d'un sacrilège » (5).

(1) Mgr Dupanloup, *De la haute éducation intellectuelle,* let. XIX.

(2) Le nom qui conviendrait à ces fenêtres est celui de *gueules-de-four*.

(3) *Lettre-circulaire de Mgr l'archevêque de Tours,* 10 août 1875.

(4) *Cours alphabétique, théorique et pratique de législation civile et ecclésiastique,* art. *Badigeonnage*.

(5) *Guide des curés*.

En traitant ce sujet d'une si haute importance et en combattant ce vandalisme funeste, nous ne pouvons ne pas insister d'une manière spéciale sur l'aliénation des meubles antiques ou des objets d'art qui appartiennent aux églises.

Voici les principales décisions du droit canonique en cette matière : Tout prélat est l'administrateur et non pas le maître des biens et des choses ecclésiastiques. Tout prélat doit améliorer la condition de son église et ne doit pas la rendre moins bonne. *Fraternitatem tuam credimus non latere quod cum episcopus et quilibet prœlatus ecclesiasticarum rerum sit procurator, non dominus, conditionem ecclesiœ meliorare potest, facere vero deteriorem non debet* (1). Les ecclésiastiques chargés du soin d'une paroisse et les prêtres auxquels une église est confiée ne peuvent aliéner quoi que ce soit des choses appartenant à ces églises. L'aliénation de toutes les choses, de tous les biens ecclésiastiques, ou tout pacte ou contrat hors des cas spéciaux déterminés par le droit sont absolument interdits sous des peines très graves, entre autres sous peine d'excommunication et avec obligation de restituer. *Diaconi vel presbyteri in parochia constituti de rebus ecclesiœ sibi creditis nihil audeant commutare, vendere, vel donare, quœ res sacratœ Deo esse noscuntur. Similiter et sacerdotes nihil de rebus ecclesiœ sibi commissœ alienare prœsumant ; quod si fecerint, convicti in concilio et ab onere depositi, de suo aliud tantum restituant, quantum visi sunt desumpsisse* (2). — *Si quis cantra hujus nostrœ prohibitionis seriem de bonis et rebus eidem quicquam alienare prœsumpserit, alienatio, concessio..... hujusmodi nullius omnino sit roboris vel momenti, et tam qui alienat, quam is qui alienatas res et bona prœdicta recepit, sententiam excommunicationis incurrat* (3).

La constitution *Ambitiosœ* de Paul II comprend dans cette défense les choses et les biens ecclésiastiques sans exception ; elle désigne même expressément les immeubles et les meubles précieux consacrés à Dieu : *immobilia et pretiosa mobilia Deo dicata.*

« Sous le nom de meubles précieux », dit Ferraris, « il faut entendre tout ce qui appartient au trésor de l'église, ou tous les objets qui, en raison de l'art, de leur rareté, de leur antiquité, donnent de l'éclat à l'église, tels que les vases d'or, d'argent, les vêtements précieux, etc. » (4).

Le droit canon exige trois raisons ou trois causes principales pour l'aliénation des biens ecclésiastiques : la première est une

(1) *De Donation., cap. Fraternitat., lib. III Decretal., tit XXIV. — Vid. Ep.* VI *Agap., an. 535.— Concil. Aurelian. III, an. 538. — Concil. Toletan. III, an. 589, cap.* III. — *Concil. Aurelian. IV, an. 541. — Concil. Parisien. IV, an. 829.*

(2) *Causa XII, quœst. II, cap.* XXXV, *et ibid., cap.* XXXII, *et lib. III. Decretal, tit. XIII, cap.* V.

(3) *Constitut. Pauli II Ambitiosœ. — Concil. Trid. sess. XXII, de Reform., cap.* XI.

(4) FERRAR., *Biblioth. canon.*, verb. *Alienatio*, art. 1, n. 7 C'est l'explication donnée par la glose de la constitution *Ambitiosœ* et par tous les grands canonistes. Voir REIFFENSTUEL, lib. III, tit. XII, *De rebus ecclesiœ alienandis vel non, § 1, n. 12.* — SCHMALZG., ibid., n. 27. — PIRHING, BARBOSA, etc...

Nous pourrions invoquer encore les prescriptions du Lévitique, XXVII, 28 : *Que tout ce qui est sacré au Seigneur, que ce soit un homme, ou un animal, ou un champ, ne se vende point et ne puisse être racheté. Tout ce qui aura été consacré une fois au Seigneur sera pour lui comme étant une chose très sainte.*

nécessité urgente de l'église à laquelle ils appartiennent, *urgens necessitas ecclesiæ.* Et cette nécessité, disent les canonistes, doit être *absolue,* de telle sorte qu'on ne puisse y subvenir par les revenus de l'église ou par d'autres moyens; il faut qu'on aliène d'abord les biens d'une moindre valeur; et cette nécessité doit être parfaitement démontrée. La seconde raison est l'utilité évidente, *evidens ecclesiæ utilitas;* et les avantages de l'aliénation doivent être d'une certaine valeur. La troisième raison est la piété, *pietas,* c'est-à-dire une œuvre très importante ou très urgente de piété ou de charité (1).

Toutes les aliénations accomplies contre les prescriptions des saints canons sont nulles et de nul effet (2).

Au sujet de l'ornementation des églises, nous devons rappeler encore les règles souvent oubliées ou méconnues. Le Concile de Trente, après avoir exposé la doctrine catholique sur l'invocation, la vénération des reliques des saints et des images pieuses, et rappelé ces paroles du psalmiste : *La sainteté convient à la maison de Dieu,* s'exprime ainsi : « Or, afin que ces choses soient plus fidèlement observées, le saint Concile décide qu'il n'est permis à personne de placer ou de faire placer dans un lieu quelconque, même dans une église, quelque exempte qu'elle puisse être, aucune image extraordinaire (3), à moins qu'elle ne soit approuvée par l'évêque ».

TRAVAUX DU JOUR.

Monument funéraire des RR. évêques et chanoines de Tournai.

IL n'est pas aisé de faire un monument funéraire imposant, calme et rappelant le grand mystère du tombeau éclairé par les espérances chrétiennes. Aussi, bien rares sont, dans nos cimetières modernes, les tombes qui répondent pleinement à la pensée pieuse et suppliante de ceux qui attendent le grand réveil.

Le *Bulletin des Métiers d'art* ferait chose utile s'il voulait présenter, suivant les excellents principes d'art rationnel qu'il préconise, ce qui concerne cette question; nos architectes, nos sculpteurs, nos tailleurs de pierre lui en sauraient gré. Même en dehors des professionnels d'art, maintes personnes en seraient heureuses pour le choix du souvenir qu'elles aiment à laisser sur la tombe de ceux qui leur sont chers (4).

(1) Glose, cause XII, quest. II. — *Clément.* I, tit. XIII, *De rebus ecclesiæ alienandis vel non ;* et les canonistes SCHMALZG., liv. III, tit. XIII, n. 54 et suiv. — REIFFENSTUEL, ibid., § 2, n. 17 et suiv. — BARBOSA, ibid., chap. XXX, n 11 et suiv.—FAGNAN, ibid., n. 7, etc. — Évidemment ces trois raisons ne dispensent pas des autorisations et des formalités exigées par le droit.

(2) *Quid quid parochiarum presbyter de ecclesiastici juris possessione detraxerit, inane habeatur et vacuum vindicatione comparanis et actione vendentis.* Causa XII, quæst. II, cap. XXXVI. — Voyez aussi le texte de la constitution *Ambitiosæ* citée plus haut.

(3) *Insolitam,* qui n'a pas encore été vu, qui n'est pas conforme aux usages et aux conditions. — *Hæc ut fidelius observentur, statuit S. Synodus nemini licere ullo in loco vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit.* Sess. XXV. *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus.*

(4) Le désir de notre honorable correspondant se réalisera, un de nos collaborateurs s'étant réservé l'étude de cette intéressante question.

TOMBEAU DES CHANOINES
DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI.

Le chapitre de la cathédrale de Tournai a décidé la construction d'un monument funéraire aux proportions relativement modestes — bien qu'il occupe une superficie de cinquante mètres carrés (5 × 10) — pour les RR. évêques et chanoines de cet ancien et illustre diocèse. Le monument, dont l'exécution est confiée à M. J. Legrain, est en pierre bleue de Soignies; en dessous de lui s'étend un caveau de cent quarante places.

Les plans sont de M. l'architecte Sonneville, de Tournai. L'ensemble présente assez d'unité, mais le cadre rappelle trop par ses lignes froides et académiques les concessions, concises et limitées au carré, que consacrent nos règlements modernes sur les inhumations.

L'édicule a la forme d'un retable avec retour aux deux extrémités limitant la configuration du terrain. Une niche centrale abrite une grande statue de la mère de Dieu, œuvre assez remarquable due à l'habile ciseau de M. Arth. Vassaux, professeur à l'école Saint-Luc de Tournai.

Notre photographie a été prise sur la maquette en plâtre. Étudiée en vue de la pierre dure elle a été exécutée dans la pierre blanche. La facture de ce groupe a de réelles qualités; la Vierge inspirée de l'ancien sceau du chapitre manque pourtant de cette grande sérénité qui était la caractéristique des vierges aux grandes époques de l'art chrétien. L'Enfant Jésus manque aussi de simplicité et surtout de grandeur dans le geste bénissant et dans la chevelure exagérée de la tête.

Aux deux côtés de la niche centrale s'ali-

TOMBEAU DES CHANOINES DE TOURNAI. STATUE DE LA VIERGE. HAUT. 1m80. — M. Vassaux, sculpt.

gnent une série de sept arcatures destinées, j'aime à le croire, à recevoir les stations du chemin de la croix et les épitaphes.

On se demande pourquoi l'architecte n'a pas abrité le Christ en croix, qui domine ici le fronton central comme le ferait un simple fleuron. Cet emblème essentiel de l'espérance chrétienne devrait avoir plus d'importance et se trouver en place d'honneur dans le tympan audessus de la niche.

La balustrade faisant garde-corps, mais par trop prosaïque, aurait pu être moins élevée, et de proportions mieux pondérées.

A part les réserves nécessaires, nous pouvons féliciter les artistes de cette œuvre. Ce monument, encadré de verdure et de modestes croix funéraires, fera assez bon effet.

KARL.

Tournai, mars 1903.

VARIA.

EN CROIRE certains journaux nous serions à la veille d'assister à la résurrection d'une ancienne victime du *Vésuve*.

Le volcan aurait, bien des siècles avant la destruction d'*Herculanum*, de *Pompéi* et de *Stabia*, recouvert de sa lave et de ses cendres dévastatrices une autre grande cité.

Les fouilles récemment opérées à *San-Marzano*, sur le *Sarno*, ne permettraient plus de douter à ce sujet, et des travaux de déblaiement importants seraient entrepris à bref délai, dans l'espoir que les découvertes amèneraient la lumière sur bien des points restés obscurs de l'histoire des arts en *Italie*.

Nos vœux les plus sincères accompagneront les savants chargés de la direction des travaux. Nous comptons être mis à même de tenir nos lecteurs au courant des résultats qui viendraient récompenser les efforts de ces pionniers de l'archéologie.

A. v. H.

A la suite des divers effondrements de maisons qui se sont produits coup sur coup dans l'agglomération bruxelloise, l'on a soulevé à nouveau la question relative au diplôme à conférer aux architectes.

Nous n'entendons pas intervenir dans le débat qui s'est engagé à ce sujet.

Nous ne pourrions, en tout cas, nous ranger du côté des partisans de ce diplôme que moyennant certaines garanties, notamment en ce qui concerne la liberté absolue des programmes et des études artistiques qui devrait être assurée aux aspirants architectes.

Il ne s'agirait pas, par exemple, comme c'est le cas pour les concours du prix de Rome, d'imposer un style, moins le style classique que tout autre.

Nous nous demandons même s'il ne serait pas préférable de faire porter l'examen qu'auraient à subir les récipiendaires uniquement sur les matières ressortissant de la « construction », suivant un programme judicieusement élaboré par des hommes pratiques et expérimentés.

Abstraction faite de la question artistique dont la plupart des propriétaires-spéculateurs se préoccupent d'ordinaire fort peu, l'on pourrait, moyennant l'obligation pour tout bâtisseur de recourir à un constructeur diplômé, éviter ou prévenir des catastrophes entraînant la perte de vies humaines.

Sera-t-il possible de faire comprendre à certains propriétaires et même à des entrepreneurs qu'ils ont un intérêt primordial à utiliser les lumières d'un homme compétent en matière de construction ?

Nous voulons bien convenir de ce que toute faute de construction n'entraîne pas toujours une mort d'homme, ni même un accident ; mais regardons autour de nous, voyons ces immeubles de construction récente qui portent déjà des rides sous la forme de crevasses, des courbatures sous l'aspect de hors d'aplomb et d'autres marques de la décrépitude, qui exigent des soutiens et constituent un danger permanent : ces maisons ont été construites sans architecte.

L'intervention d'un architecte compétent (1) et responsable préviendrait, dans la généralité des cas, les causes des accidents et des dégradations dont les suites pèsent parfois bien fort sur la bourse des imprévoyants bâtisseurs.

En effet l'homme de l'art démontrera qu'il est contraire aux intérêts bien compris d'un propriétaire de bâtir avec une trop grande hâte ou de bâtir hors de saison, à moins de prendre des dispositions tout à fait spéciales ; il lui prouvera que le bénéfice immédiat qu'il pourrait retirer de l'emploi de matériaux de mauvaise qualité peut être la source de déboires et de pertes souvent irréparables ; il veillera avec un soin jaloux à empêcher les mille et un moyens employés par des entrepreneurs peu consciencieux pour augmenter leurs bénéfices restreints par la concurrence.

Soit dit en passant, l'architecte compétent saura aussi montrer que sans dépenses supplémentaires il est toujours possible, ne fût-ce que par l'observance des proportions, de donner un certain cachet, comme un reflet d'art, aux constructions les plus modestes et les plus simples.

L'action de l'architecte se fera du reste sentir plus pratiquement encore dans l'élaboration des plans d'exécution et dans la direction des travaux :

(1) Nous disons « compétent ». Peut-être y a-t-il encore des propriétaires qui ignorent que la profession d'architecte est absolument libre et qui s'imaginent qu'il suffit de savoir tracer les schémas ou esquisses des plans très incomplets exigés par les administrations communales pour être à même de diriger une construction.

Fondations convenablement établies suivant la nature des terrains ; pas de poutrelles qui fléchissent ; pas de piliers qui s'écrasent sous le poids qu'ils supportent ; pas de planchers branlants ni de toitures affaissées ; répartition judicieuse des efforts ; consolidation des points faibles par l'emploi de matériaux de nature spéciale ou par des ancrages de reliement selon les cas ; échafaudages établis de manière à pouvoir porter une charge suffisante de matériaux et à éviter tout ébranlement dans la maçonnerie fraîchement exécutée, etc...

Inutile d'insister davantage à ce sujet ; mais, malgré toutes ces raisons, l'amour du lucre et l'âpreté au gain domineront néanmoins chez quelques propriétaires.

Tous les efforts dépensés pour aboutir à former des architectes-constructeurs compétents seront perdus si les autorités ne revisent les ordonnances relatives aux bâtisses et ne subordonnent les autorisations de bâtir à l'observance d'un règlement sévère dans lequel serait notamment stipulée l'obligation pour tout bâtisseur de recourir à un architecte responsable.

Pas plus que tel autre concitoyen nous n'aimons la réglementation à outrance ; mais, lorsqu'il s'agit de prévenir des accidents mortels, nous pouvons bien tolérer quelques entraves à la liberté.

Et si les mesures à prendre entraînaient quelques frais supplémentaires pour les caisses communales, eh bien ! nous paierons.

A. v. H.

LA PHOTOGRAPHIE EST-ELLE UN ART ? Nous voulons bien admettre que certaines photographies présentent l'aspect de véritables œuvres d'art.

Mais le photographe ne saurait, pendant les préparations que subit son œuvre, imprimer à celle-ci, d'une manière continue, l'émotion sans laquelle il n'est point d'art.

Certes, le praticien peut s'inspirer de sentiments artistiques quant au choix du sujet à représenter ; il peut faire preuve de goût et de connaissances supérieures dans le développe-

ment des clichés et dans le fini des épreuves ; il parviendra même à produire des images plus belles que le modèle ; son travail sera donc très artistique, mais ne pourra cependant être qualifié d'*œuvre d'art*. (D'après *Onze Tijd.)*

IL Y A QUELQUES MOIS, je remarquai au musée de Tournai un bas-relief, en albâtre, fort intéressant, dont la place se serait trouvée marquée dans l'étude que le *Bulletin* publiait sur l'*Annonciation* (1) s'il eût encore été temps. Cette sculpture représente, en effet, la scène de l'Annonciation dans la forme traditionnelle qui a été décrite. Au point de vue iconographique, elle contient cependant une particularité curieuse : c'est la liaison existant entre Dieu le Père et le Saint-Esprit; celui-ci semble relié à la bouche du Père. L'artiste a sans doute voulu indiquer ainsi l'unité des deux personnes divines.

Sous le rapport de l'exécution et de l'expression, cette pièce est un mystère. On est frappé par le sens juste de la mise en page, le ton parfaitement décoratif de l'ensemble et de certaines parties, et, en même temps, par des fautes choquantes qui, contrairement à d'autres exemples anciens, ne sont pas imputables à la naïveté de l'artiste; car c'est bien de naïveté que cette œuvre manque le plus. Il suffit de bien considérer le tracé correct de certaines attitudes, comme celle du Père et de la Vierge, les expressions et les formes des visages, de noter la raideur dans certains accessoires et l'ampleur dans d'autres, et l'on sera franchement convaincu que l'auteur de cette sculpture n'était pas un ignorant.

A côté de parties d'une science et d'un art réels, peut-on admettre de telles négligences qui ne seraient pas voulues, surtout si l'œuvre se présente avec tous les signes de l'originalité ? On expliquera peut-être que la nature de la pierre est la cause des hésitations d'un ciseau habitué à la taille d'autres matières ; mais peut-on excuser ainsi l'insignifiante allure de l'ange, la roideur de la branche de lis et du phylactère, la disproportion des mains, alors principalement qu'à côté de tels défauts on voit les autres détails montrer de remarquables qualités non seulement de composition mais de rendu ?

ANNONCIATION. Musée de Tournai.
BAS-RELIEF EN ALBATRE.

En examinant l'expression générale, on est déconcerté par un mélange de majesté réelle et de naturel étrange dont l'inspiration ne paraît pas venir d'un sentiment vraiment chrétien.

Cette œuvre qui a souffert des atteintes du temps doit dater, me semble-t-il, du début du XV^{e} siècle.

Elle mesure une soixantaine de centimètres. Nous devons à l'obligeance de M. le juge Soil, conservateur du Musée, de pouvoir la reproduire. EGÉE.

(1) V. liv. 2, p. 40.

LE DEUXIÈME CONGRÈS international de l'enseignement du dessin aura lieu dans la *première semaine d'août 1904, à Berne.*

Ce Congrès comprendra une *partie générale* et une *partie pédagogique.*

La *partie générale* aura à examiner la suite donnée dans les divers pays aux vœux et aux résolutions du précédent Congrès ; elle devra surtout étudier les voies et moyens d'assurer l'existence du Comité permanent international.

Pour la *partie pédagogique,* le Congrès sera divisé en deux sections :

1re section : Enseignement général;

2e section : Enseignement spécial.

La première section étudiera la méthode d'enseignement du dessin et la valeur sociale de cet enseignement dans l'éducation générale, depuis le jardin d'enfants jusqu'au degré le plus élevé, l'Université.

La deuxième section étudiera tout ce qui concerne l'enseignement du dessin dans l'enseignement spécial, *professionnel, technique* et *artistique.*

Pour chacune des deux sections, il a été établi le programme de questions suivant :

Ire *section.* — ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL.

1. Du rôle éducatif du dessin, de la corrélation du dessin avec les autres branches de l'enseignement (Comment le dessin les secondet-il ?). Valeur sociale ;
2. Méthode d'enseignement du dessin à l'école maternelle (Kindergarten) ;
3. Méthode d'enseignement du dessin à l'école primaire ;
4. Méthode d'enseignement du dessin dans l'enseignement secondaire. Connaissances complémentaires qui s'y rattachent (Histoire de l'art, modelage) ;
5. Le dessin dans l'enseignement supérieur.
6. Formation des maîtres pour l'enseignement du dessin dans l'enseignement général à ses divers degrés.

IIme *section.* — ENSEIGNEMENT SPÉCIAL.

1. État actuel de l'enseignement spécial (professionnel, technique, artistique) dans les différents pays ; un rapport de chaque pays avec cartes et graphiques, qui sera ajouté au compte rendu général du Congrès ;
2. Organisation des apprentissages et des cours professionnels pour apprentis et ouvriers des deux sexes ;
3. L'enseignement du dessin dans les écoles de métiers. Écoles professionnelles, écoles pratiques d'industrie et écoles d'arts et métiers ; pédagogie de cet enseignement ;
4. Les écoles d'art décoratif (art appliqué à l'industrie) ont-elles répondu à ce qu'on en attendait ? Quel succès ont-elles atteint par leurs élèves dans les industries et les métiers ? Organisation et programme des écoles d'art décoratif ;
5. De la formation des maîtres de dessin pour l'enseignement spécial à ses divers degrés ;
6. Codification internationale des signes et symboles employés dans le dessin (suite des travaux du premier Congrès).

Les adhésions doivent parvenir avant le 1er août 1903 au Comité d'organisation du 2e Congrès international de l'enseignement du dessin, à Fribourg (Suisse), et la somme de 10 francs, montant du droit d'inscription, doit être adressée en même temps à M. Blom, directeur du Musée industriel, à Berne, trésorier de la Commission d'organisation.

CONFÉRENCES DU " BULLETIN DES MÉTIERS D'ART ". — Le *Bulletin* a pensé être agréable à ses lecteurs en leur offrant de temps en temps une conférence sur un sujet d'art, par un de ses collaborateurs.

Le *6 juin, à 7 heures 1/2 du soir,* M. l'abbé LEMAIRE donnera la première de ces conférences. Sujet : *L'Art de l'Avenir.* Projections lumineuses.

La séance se tiendra, 50, rue des Palais, à Schaerbeek, dans un local que l'École Saint-Luc a bien voulu mettre gracieusement à notre disposition.

L'exiguïté de la salle nous oblige à limiter le nombre des entrées. C'est pourquoi les cartes seront délivrées dans l'ordre des demandes jusqu'à concurrence du nombre de places disponibles. S'adresser par écrit à la Direction, 13, rue de la Collégiale, à Bruxelles.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

2me ANNÉE. JUIN 1903.

LE DÉGAGEMENT DES ANCIENS ÉDIFICES[1].

DEPUIS quelque vingt ans les questions archéologiques, jadis l'apanage d'une élite, sont devenues familières au public, et un peu l'affaire de tout le monde; parfois l'on voit la foule s'y passionner. Or celle-ci n'a que des raisonnements sommaires, des idées simplistes, et pousse aux solutions radicales, dépassant souvent le but et la mesure; de telle manière que l'on pourra désormais redouter son zèle plus qu'on n'a jadis déploré son indifférence.

C'est ainsi que l'on a vu accueillir avec enthousiasme des projets d'embellissement de ville fort risqués, quoique bien intentionnés au point de vue de l'esthétique et de la conservation des monuments anciens. L'idée de dégager ceux-ci d'annexes parasites et de voisinages odieux a mené les autorités, encouragées par la presse, à dégager radicalement les édifices, à élargir l'espace environnant, à les isoler, et nous voilà sur le chemin d'un déplorable excès, qui consiste à créer le désert autour d'eux et à les laisser seuls au milieu d'un vaste terre-plein, comme les statues au centre des places publiques.

Nos vieilles églises surtout ont été traitées avec cet excès d'honneur; non seulement on a débarrassé de leur gangue ces perles de l'art, quand elles étaient englobées dans des masures accolées à leurs flancs, ce qui était parfait; mais souvent, et bien à tort, on a créé des places publiques au pourtour de celles dont les derniers siècles avaient respecté les abords. Ce fut le sort des églises qui se trouvaient entourées d'un cimetière.

Le pavé banal a remplacé les tertres gazonnés qu'ombrageaient les arbres funéraires; la chaussée a caché la trace des sentiers jadis frayés par les fidèles recueillis; le roulage bruyant des rues fait vibrer les murs du temple, jadis abrité par une respectueuse enceinte contre les bruits de la ville. Ainsi l'église Saint-Jacques de Gand se trouve comme échouée au milieu d'un vaste et bruyant carrefour; ainsi en sera-t-il bientôt, peut-être, de l'église Saint-Nicolas, si chère jusqu'à présent aux fidèles par ses abords discrets et sa tranquillité sévère.

Montalembert observe que les édifices religieux britanniques ne sont nullement supérieurs à ceux du continent, mais sont présentés dans un meilleur cadre. Il les montre entourés de constructions adventices, cloître, sacristies, salles capitulaires, écoles, maisons canoniales, même de vieux arbres qui les grandissent par la différence d'échelle,

(1) Une première édition de cet article a paru dans la *Revue de l'art chrétien*, 1903, 3e livraison, p. 231.

tandis que les nôtres, isolés parmi les maisons modernes, ont un aspect de bibelot gigantesque. «C'est une grande faute, ajoute Montalembert, de faire le vide autour des églises gothiques ; elles ne sont pas faites pour le désert comme les pyramides, mais pour dominer les habitations humaines serrées à leur pied ». Et remarquez, poursuit M. Chabeuf, que Montalembert ne parle pas seulement au nom de la beauté morale et populaire de ses chères églises. « Les plus nobles pierres qui soient sous le soleil », c'est aussi pour lui une question d'esthétique et de géométrie. Le vide, qui rapetisse l'homme, produit le même effet sur des monuments où tout est proportionné à l'échelle humaine : sous aucun aspect la cathédrale de Reims n'apparaît plus colossale et plus belle qu'au visiteur qui, la tête renversée, en contemple la masse écrasante de cette étroite rue rampant à son pied nord. Ceux qui, si mal à propos, ont mis tant d'espace aux abords de la cathédrale de Paris et de Milan n'ont donné que trop raison à Montalembert ; cette idée de la grandeur du vide est d'ailleurs toute moderne et ne remonte pas au delà du commencement du XVII[e] siècle ; elle était fort étrangère au génie antique, et les Romains ont dressé la colonne Trajane dans un espace à peine grand comme le quart de la place Vendôme » (1).

M. Augé de Lassus, à son tour, a écrit là-dessus de belles pages (2). Il admet l'isolement pour la masse écrasante et implacablement symétrique du Colisée, et pour le temple grec, enveloppé de ses portiques. Mais, selon ce délicat esthète, il n'en est pas de même de l'église, « germée, grandie, en quelque sorte soulevée au labyrinthe ténébreux de ruelles qui embrouillaient comme à plaisir les villes du moyen âge... L'église du moyen âge, la cathédrale surtout, est un centre ; mais elle n'est pas surtout jalousement, étroitement limitée. Enfantée aux enthousiasmes d'une foi ardente, elle enfante à son tour ; elle se plaît à la multiplicité grandissante des chapelles et des sanctuaires particuliers, elle a ses dépendances, sacristie et salle capitulaire ; elle a ses cloîtres et les mystérieuses perspectives des galeries bordées de tombes ; elle a les bâtiments massifs et sombres de quelque palais épiscopal ».

« La cathédrale réduite à la solitude est une cathédrale mutilée, dépouillée, appauvrie ; c'est un roi sans cortège et sans gardecorps, et l'approche devenue trop facile diminue cette gloire et cette majesté ».

« Le moyen âge voulait l'envolée des flèches aériennes, la montée des tours puissantes au milieu des toits et des pignons humblement prosternés ; il voulait l'apparition soudaine, au détour d'une rue étroite, des hauts portails, et le rayonnement des roses brusquement apparues ; il voulait la surprise, l'étonnement, les espérances du passant qui cherche les joies et le subit émerveillement du croyant qui trouve son temple et son Dieu ; il ne voulait pas, il ne rêvait pas le triste isolement qui écarte de si loin l'église de la maison et le fidèle de son Dieu ; il ne voulait pas les places égarant dans leur immensité l'immensité déchue de la vieille basilique, ni la trahison effrontée des boulevards qui révèlent toute une ville au

(1) H. CHABEUF, *Art et Archéologie* dans les *Mémoires de l'Académie de Dijon*, 1901-1902.

(2) *L'Ami des monuments parisiens*, 1889, III[e] éd.

premier regard d'un voyageur paresseux et distrait. Puissent nos municipalités être moins prodigues de ces dégagements toujours coûteux, souvent cruels ! Ne faisons pas de nos temples chrétiens des orphelins sans famille et condamnés à l'étalage de leur misère et de leur abandon ».

M. C. Sitte vient de publier une nouvelle édition, cette fois traduite en français, de son sensationnel ouvrage *L'art de bâtir les villes,* dont nous avons rendu compte (1). Il considère comme une véritable maladie cette rage moderne de tout isoler, et il estime que le dégagement complet des monuments n'est pas favorable à leur aspect; car l'effet produit est éparpillé sur leur pourtour, et n'est concentré nulle part. On ne peut voir, dit-il, un édifice de tous les côtés à la fois, et, en faisant le vide autour de lui, on l'empêche de former avec les alentours de ces tableaux variés et pleins d'imprévu qui font le charme de nos vieilles cathédrales, soudées à la cité par leurs annexes naturelles. Quantité de places règnent devant des églises. Mais on n'a pas assez remarqué que les anciens évitaient toujours de placer une église au centre d'une place; l'église était toujours adossée par un, deux ou trois côtés. Sur les 225 églises de Rome, 41 sont adossées d'un côté, 96 de deux côtés, 110 de trois côtés, 4 englobées, 6 seulement sont entièrement dégagées, et encore, de ces six, deux sont modernes.

M. Ch. Buls, dont on connaît la haute compétence en la matière, s'élève également contre « la manie barbare des dégagements ». — « On a, hélas ! dit-il, dégagé notre cathédrale (2) pour le percement de la rue Sainte-Gudule ; on médite de dégager le musée et l'église du Sablon, et nous sacrifierons un bélier à Pallas Polyboulos, conclut l'ancien bourgmestre de Bruxelles, afin qu'elle dégage la cervelle des édiles de la hantise du dégagement (3) ».

M. De Wulf, l'architecte qui s'est rendu célèbre par ses beaux travaux de restauration dans l'admirable cité de Bruges, est du même avis. Il rappelle, après M. Sitte, que l'effet esthétique et monumental de Notre-Dame de Paris a été gâté par l'outrance des dégagements, et que les églises de Bruges, cernées de plusieurs côtés par des rues étroites, se rattachent heureusement aux constructions qui les entourent. M. De Wulf conclut que l'on commettrait un grave excès en abattant l'ancienne dépendance de l'hôtel Gruuthuuse, qui touche au cimetière de Notre-Dame (4).

Les réflexions qui précèdent nous paraissent opportunes en présence des travaux dont on nous annonce la prochaine exécution autour de la cathédrale de Tournai. Ils sont fort bien exposés, par un archéologue connu de nos lecteurs, mais dont nous respectons l'anonymat, dans un article tiré du *Courrier de l'Escaut,* auquel nous ferons quelques emprunts.

Voici les grandes lignes du projet en question :

Une douzaine de maisons vers le milieu de

(1) Voir *Revue de l'art chrétien,* 1903, 2e livr.

(2) Lisez : collégiale de Sainte-Gudule de Bruxelles.

(3) V. *L'Émulation,* 1903.

(4) V. plus haut, livr. 9, p. 270.

la rue des Chapeliers, à droite en montant, et leurs dépendances, donnant sur la place des Acacias, doivent être démolies. Sur leur emplacement, il sera créé une petite place, donnant sur la rue des Chapeliers, ce qui permettra d'apercevoir le chœur de la cathédrale, aujourd'hui complètement masqué par les maisons accolées à ses flancs. De plus, une rue nouvelle, d'ailleurs très courte, établie sur les dépendances actuelles de ces maisons, mettra en communication le centre de la rue des Chapeliers avec la place des Acacias, en longeant le chœur de la cathédrale. Enfin la place des Acacias sera prolongée jusqu'à la poste actuelle (celle-ci comprise), et sur cette place ainsi agrandie seront ménagés des massifs de verdure qui feront un avant-plan recueilli et poétique au vieux monument.

Ces travaux entraîneront une dépense approximative de 600,000 francs, dont un tiers sera supporté par la ville, le second tiers par le gouvernement et le troisième par des donations (l'une d'elles, déjà acquise, de 100,000 francs) et des subsides prévus.

Le projet a reçu de très nombreuses approbations des groupes les plus compétents ; deux opinions contraires furent émises cependant : l'une d'après laquelle il fallait démolir toutes les constructions environnant la cathédrale, de manière à l'isoler complètement ; l'autre protestant, au contraire, contre tout dégagement et soutenant qu'on devait laisser autour du monument toutes les constructions quelconques que les siècles y ont accumulées.

Le projet arrêté par l'administration communale, constituant un dégagement partiel et rationnel, évite ces deux écueils et a reçu l'approbation de la plus haute autorité en la matière, la Commission royale des monuments. Il concilie, en effet, l'intérêt de l'art avec le respect de l'œuvre des ancêtres, le souci des convenances particulières avec l'embellissement de la ville, les nécessités de l'esthétique avec l'amour du pittoresque.

Pas n'est besoin de nous arrêter au premier système, il se réfute de lui-même ; le second, qui n'est qu'une réaction contre les exagérations du premier, n'oserait aller jusqu'à soutenir que jamais, et en aucun cas, on ne doit toucher aux alentours d'un édifice ; et, dès lors, son applicabilité peut être discutée dans chaque cas. Or, il n'est certainement pas applicable en l'espèce. Les travaux projetés sont-ils de nature à embellir (dans le sens esthétique du mot) le quartier où ils vont être exécutés ? Auront-ils pour résultat de faire valoir le monument, ou vont-ils, au contraire, dénaturer son caractère ?

Remarquons d'abord que le projet soumis au Conseil réprouve implicitement le principe du dégagement absolu. Jamais on n'a eu l'idée de faire le vide autour de l'édifice ; on veut seulement faire une modeste percée qui permettra de voir une de ses parties — d'aucuns disent que c'est la plus belle — aujourd'hui cachée par des constructions parasites, sans valeur intrinsèque et sans lien avec le monument. Certes, si celui-ci était entouré de dépendances, de jardins et de clôtures de son époque et de son

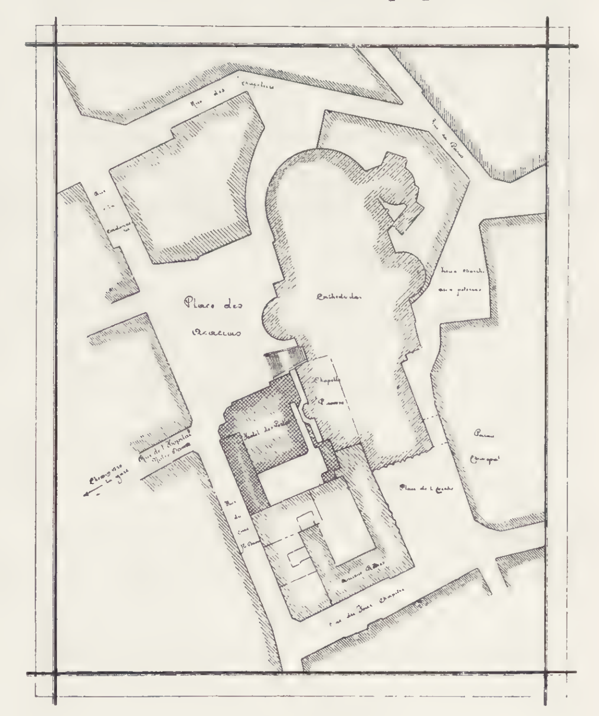


FIG. 1. — PLAN ET ABORDS DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI.

style, comme le sont les grandes cathédrales anglaises, par exemple, ce serait un crime que de les démolir.

Mais tel n'est pas le cas pour notre cathédrale. Les maisons qu'on veut démolir ont été accolées aux flancs de l'édifice au XVIIe siècle seulement, sur un terrain jusqu'alors demeuré libre ; les jardins et dépendances du côté de la place des Acacias sont beaucoup plus modernes encore. Ce sont d'infimes et hideuses constructions, à l'aspect le plus lamentable, qui dégradent la vue de la place des Acacias ; ni les unes ni les autres n'ont un lien quelconque avec l'édifice : les premières le cachent, les secondes le déparent, et il n'y a même pas l'excuse du pittoresque à invoquer en leur faveur. Le vrai cadre de la cathédrale, de ce côté, c'est un espace modéré entre l'édifice et les maisons avoisinantes, comme cela exista pendant des siècles, où il n'y eut qu'une ou deux maisons, dépendant du Chapitre, entre la rue des Chapeliers et la cathédrale : telle la Monnaie du Chapitre, aujourd'hui le numéro 41 ; et le projet actuel la respecte. Il y avait alors un vaste enclos, dépourvu de maisons, tout autour du chœur, et ce n'est qu'au XVIIe siècle, en vue de faire des fonds pour la transformation que subit l'architecture intérieure de l'édifice à cette époque, que le Chapitre vendit ces terrains pour y bâtir des maisons. Le vrai cadre, encore, c'est de laisser un vide le long du chœur et sur l'emplacement de la place des Acacias, où s'étendait l'ancien encadrement de verdure de l'édifice. Enfin, le long de Notre-Dame, il y a un terrain vide actuellement. Oserait-on demander qu'on y bâtisse de nouveau ? Cela fait cependant encore partie du projet de dégagement et, pour être logiques, ses adversaires devraient demander qu'on élève sur ces lieux, où fut le cloître du XIe siècle, des maisons dans le goût de celles qui existent encore là tout près.

En résumé, la démolition de quelques maisons sans aucune valeur ou beauté pittoresque permettra de voir une partie superbe absolument cachée de l'édifice et, élargissant son cadre, lui rendra son aspect primitif.

Peut-on faire d'autres objections au projet ? On a dit que les démolitions projetées ne permettraient pas au passant de voir bien l'édifice dont il sera trop proche. C'est une grande erreur. Ce qui tue un édifice du moyen âge, c'est de ménager des espaces qui permettent de le voir de loin. Il faut le voir de près, avec l'optique resserrée que ses constructeurs ont eue en vue. Lorsque, débouchant de la rue de l'Hôpital, on se trouve tout à coup en face du transept et des tours, l'impression est bien plus vive et la hauteur paraît bien plus grande que si on les avait aperçus à trois ou quatre cents mètres de distance. Il en est de même pour la vue du chevet.

FIG. 2. — BATIMENTS PROJETÉS, VUS DE LA PLACE DES ACACIAS.

FIG. 3. ARRIVÉE PAR LA RUE DE L'HÔPITAL N.-D.
Vue prise du trottoir de droite, avec les bâtiments projetés en avant du portail de la cathédrale.

On a dit aussi que la rue des Chapeliers perdrait son cachet. Cela n'est pas : elle conserve toute sa partie à gauche, en montant, sa forme générale, et la courbe gracieuse qui fait son mérite et qui sera cause qu'après la tranchée qui y sera faite on ne s'en apercevra même pas, au moment où on s'engagera dans cette rue, à raison des groupes d'une dizaine de maisons, dans le haut et dans le bas de la rue, que le projet respecte.

On doit rendre hommage à ce plaidoyer judicieux et éloquent du beau projet que les Tournaisiens sont à la veille de voir réaliser, et l'écrivain de ces lignes aurait d'autant moins de raison d'y objecter qu'il croit pouvoir revendiquer la paternité de l'idée ; il la préconisait déjà, il y a quinze ans, alors qu'il habitait Tournai.

Ce projet, ou du moins la partie essentielle du projet actuel, formait d'ailleurs partie du plan, que mon confrère E. Mortier et moi avons dressé dès 1897, à la demande de M. le ministre Van den Peereboom, d'un hôtel des postes à ériger aux abords de la cathédrale et dans un style en harmonie avec cet auguste voisinage.

Les idées de M. Van den Peereboom et nos propres conceptions n'ont pas prévalu ; elles ont été renversées par un nouveau courant d'opinion, en ce qui concerne surtout le bâtiment des postes. Nous nous sommes, depuis des années, inclinés et soumis aux circonstances, sans même élever la voix pour défendre nos idées. Mais voici ce que nous lisons dans la *Chronique des travaux publics :*

« Un projet désastreux, qui a soulevé une réprobation générale, allait aggraver cette situation en élevant, contre la basse nef du côté nord, le nouvel hôtel des postes, qui eût rendu à tout jamais impossible le dégagement de cette partie de l'édifice.

Lorsque les anciens bâtiments de l'école Saint-Luc, qui faisaient l'angle de la rue du Curé Notre-Dame, furent démolis, il y a trois ans, en vue de déblayer le terrain pour la construction de l'hôtel des postes projeté, on se rendit compte, mieux encore que par le passé, de l'effet merveilleux que produirait notre cathédrale si elle était complètement débarrassée de ce côté des constructions qui la masquent.

L'opinion publique s'émut, sa voix se fit entendre au conseil communal contre le projet de

l'administration des chemins de fer et des postes, et la presse locale se trouva d'accord avec elle pour combattre ce projet néfaste.

Tous ces efforts furent fructueux : M. le ministre des chemins de fer fit connaître officiellement qu'il renonçait d'une manière définitive à élever l'édifice projeté sur les terrains qu'il avait achetés à cette fin, contre la nef du côté nord de la cathédrale ».

Ainsi provoqué, on ne trouvera pas étonnant que nous sortions de la réserve que nous avons gardée, par déférence pour certaine personnalité, aussi longtemps que le soin légitime de notre considération nous l'a permis.

Or il n'est pas vrai de dire, comme le correspondant de la *Chronique des travaux publics*, que les bâtiments de la poste, bâtis en pierre de Tournai, en style de la transition romano-gothique, en bordure de la place des Acacias, auraient masqué la cathédrale.

FIG. 4. — MÊME POINT DE VUE. — ÉTAT ACTUEL.

Le croquis ci-après en fournit la preuve éclatante. Le bâtiment longeant la rue du Curé Notre-Dame *eût laissé un vaste espace libre entre lui et la nef de la cathédrale*. De la place des Acacias celle-ci restait à découvert et bien en évidence, jusques et y compris le bâtiment actuel de la bibliothèque (1). Il est vrai que nous prolongions la rue du Curé Notre-Dame, élargie, quelques mètres plus loin que dans le projet nouveau. Mais c'est ici que nous différons légèrement d'avis avec le distingué correspondant du *Courrier de l'Escaut*, auquel nous venons d'emprunter l'exposé du parti qui prévaut.

Les bâtiments des postes projetés par nous *auraient rétabli les abords de la cathédrale dans une situation et sous un aspect analogues à ce qui constituait sa physionomie ancienne*. En effet, il devait occuper non point une place autrefois libre, mais l'emplacement même d'anciennes dépendances capitulaires, à telle enseigne que les maçonneries démolies pour lui faire place contenaient divers fragments d'architecture de l'époque romano-gothique, notamment deux portes romanes destinées à trouver leur place dans l'édifice projeté. C'est donc

(1) Hôtel des anciens prêtres.

FIG. 5. — VUE PRISE DU TROTTOIR GAUCHE (EN VENANT DE LA GARE) DE LA RUE DE L'HOPITAL N.-D.,

où l'on voit que la tour téléphonique n'aurait masqué qu'une partie de la chapelle-paroisse, édifice de troisième ordre.

aller à l'encontre de la réalité historique que de prolonger la place des Acacias vers l'Ouest, au delà du portail Nord.

Nous abaissions le perron actuel, qui noie d'une façon barbare la base du précieux portail. Par-dessus les arcades de notre aile basse on aurait aperçu la nef de Notre-Dame et la chapelle-paroisse, à l'arrière-plan, comme il convenait le mieux à leur présentation *(fig. 2)*.

En arrivant du côté de la gare on accède au parvis du Nord (la place des Acacias) par la rue de l'Hôpital, heureusement tracée (peut-être par le hasard) de manière à réserver à l'arrivant cette surprise magique qui attend le touriste non prévenu à cet impressionnant débouché. D'après notre projet, le regard eût été mené, par la nouvelle construction en forme de portique, vers la porte du Nord de la cathédrale, assez découverte pour exercer de loin son attirance, sans révéler d'abord toute sa beauté. C'est ce que fait voir notre cliché *(fig. 3)*. La *fig. 4* montre que, de ce côté-là aussi, nous ne cachions pas grand'chose du monument.

Au piéton cheminant sur le trottoir de gauche de la même rue se serait montré à découvert l'angle de notre bâtiment flanqué d'une tour téléphonique *(fig. 5)*. Celle-ci se projette sur la nef de la cathédrale ; mais nous le demandons à tout homme de bon sens, est-ce qu'elle cache la basilique ? Est-ce qu'on oserait prétendre que le beffroi cache la cathédrale à celui qui descend la rue Saint-Martin ? Est-ce qu'un tronc d'arbre à l'avant-plan d'un paysage en dérobe la vue à celui qui n'a qu'à s'écarter d'un pas pour déplacer ce mobile obstacle ?

Ce serait une erreur que d'isoler la cathédrale sur tout le flanc septentrional. Ainsi l'on ne mettrait pas à découvert la nef romane, mais l'église-paroisse élevée, au XVI^e siècle, dans un style des plus médiocres, et surélevée d'une hauteur considérable au-dessus de la place éventuellement à créer. La partie actuellement découverte du vénérable monument est d'une majesté puissante,

d'une beauté prodigieuse : c'est un morceau de premier ordre ; il ne faut pas que la contemplation en soit distraite, aux dépens de l'émotion produite, par une médiocre adjonction. Le reste du vaisseau se tient aujourd'hui discrètement à l'écart. Mais qu'il vienne s'exposer au spectateur à l'égal de la belle porte Mantile, du grandiose hémicycle du transept et du superbe chœur, le tableau se trouvera gâté, et le magique ensemble perdra beaucoup de son prestige.

Aussi bien n'a-t-on pas été très conséquent, et l'on médite de n'étendre la place publique que jusqu'à moitié de la longueur des nefs. Or cette solution est bâtarde.

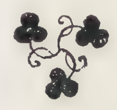
Le problème qui se posait était de raccorder le mieux possible les constructions de la rue du Curé-Notre-Dame avec la vieille basilique. Selon nous, le point de raccord s'indique sur le monument lui-même. C'est le côté Ouest de la porte Mantile. C'est vers cette porte que, dans notre projet, se dirigeait en ligne oblique une façade en forme de portique, formée d'une rangée d'arcades en style de transition *(fig. 2* et *3)*.

Cet ensemble de bâtiments de style devait former un entourage homogène et des avenues appropriées à la façade septentrionale de la cathédrale. Le bâtiment des postes, l'habitation du percepteur, les bureaux de marchandises, tous élevés en pierre de Tournai dans le style ancien, devaient former un ensemble homogène se soudant, d'une part, à la cathédrale, et, d'autre part, à la maison des anciens prêtres, rue du Four Chapitre. Ils auraient reconstitué, par une appropriation moderne et vivante, des abords adéquats à la basilique romane.

Bien avant que ne fût conçu le contre-projet qui va être mis en exécution, dès 1897, nous avions émis et proposé à l'autorité supérieure l'idée de relier le futur hôtel des postes à l'Est de la ville (quartier du séminaire et du palais de justice) par la rue contournant le chevet, perçant le côté de la rue des Chapeliers *(fig. 1)* et faisant dans celle-ci la percée prestigieuse qui doit, d'une part, transfigurer cette rue sombre et mal orientée, et, d'autre part, révéler au passant le chevet encore inconnu de la cathédrale, ce morceau qui n'a pas d'égal en Belgique, et qui, d'un coup d'œil, entrera dans l'âme du passant.

Les Tournaisiens, tout en adoptant cette partie de notre concept, ont repoussé notre projet, et préfèrent dégarnir le flanc des nefs de N.-D. que de lui créer d'intéressantes annexes. L'avenir décidera qui s'est trompé. Du moins un embellissement considérable résultera du dégagement du merveilleux chœur gothique.

L. Cloquet.



ÉTUDE SUR LA VOUTE EN MAÇONNERIE.

LES constructeurs romains ont été les premiers à ériger la voûte en système (1). Les points d'appui présentaient des masses immuables, passives, comme s'ils avaient été taillés dans un seul bloc de tuf. La voûte, soit en berceau, soit d'arête, soit en demi-sphère, forme une croûte homogène, sans élasticité, qui se brise en morceaux dès qu'il survient quelque crevasse dans la concavité. Sauf dans des cas exceptionnels elle est faite en blocages, et, si elle est renforcée par des arcs en briques, ceux-ci sont noyés dans l'épaisseur même du blocage et font corps avec lui. Ces arcs sont parfois parallèles à la courbure de la voûte, d'autres fois ils la contredisent ou plutôt forment, comme dans la coupole du Panthéon, une série d'arcades en plein cintre se chevauchant.

Le premier architecte roman qui banda un berceau plein cintre sur deux murs parallèles crut certainement avoir évité les inconvénients attachés au système des charpentes apparentes et avoir combiné une construction à la fois solide et durable et d'un aspect monumental. Son illusion ne fut pas de longue durée, car, les cintres et couchis enlevés, les murs se déversèrent au dehors et la voûte s'effondra.

On renforça d'abord les murs par des contreforts à l'extérieur, par des piles saillantes à l'intérieur, puis au droit de ces contreforts et de ces piles on banda des arcs-doubleaux, sous les berceaux.

Noyant des pièces de bois longitudinales dans l'épaisseur des murs d'une pile à l'autre, à la naissance des berceaux, on crut ainsi arrêter leur poussée entre ces piles.

Ce ne fut là, toutefois, qu'un palliatif.

Vers la fin du XIe siècle beaucoup d'églises et de salles ainsi voûtées, bâties depuis à peine un demi-siècle, tombaient en ruines, et il fallut les reconstruire.

Reconnaissant que les berceaux exerçaient une poussée continue sur les murs, les constructeurs cherchèrent à les remplacer, même dans les nefs composées de travées sur plan barlong, par des voûtes d'arête, afin de reporter toute la charge sur des piles qu'ils espéraient rendre stables.

Mais comme la voûte d'arête romaine ne peut se bâtir que sur plan carré, il fallait donc trouver une nouvelle combinaison de voûtes se prêtant aux parallélogrammes.

Géométriquement, ces voûtes ne pouvaient se tracer, et ce n'était que par des tâtonnements qu'on arrivait à les construire.

Déjà, pendant le XIe siècle, les constructeurs avaient composé des voûtes qui tiennent de la coupole et de la voûte d'arête, en ce que ces voûtes, au lieu d'être engendrées par deux demi-cylindres se pénétrant à angles droits, sont formés par quatre arcs en plein cintre réunissant les quatre piles et deux arcs diagonaux qui sont également des pleins-cintres et, par conséquent, présentent un rayon plus grand que ceux des quatre

(1) On considère généralement les Étrusques comme ayant été les premiers à ériger la voûte appareillée en système. Les premières constructions romaines furent élevées par des architectes étrusques. (N. de la R.)

premiers. Les architectes romans furent donc forcés de conserver les arcs-doubleaux.

A la fin du XI[e] siècle, le principe de la voûte d'arête romaine est abandonné. Les arcs-doubleaux sont admis définitivement comme un élément élastique libre, c'est-à-dire comme une ossature sur laquelle repose la voûte proprement dite.

Les voûtes ne sont plus une masse homogène, concrète, mais forment une suite de panneaux à surfaces courbes, libres, reposant sur des arcs flexibles; mais le système n'était pas complet, à raison de la rigidité des murs latéraux; en effet, il fallait que les panneaux fussent libres dans tous les sens. L'on banda donc des arcs dits formerets, indépendants des murs, quoique y étant engagés. Il restait à donner une assiette à ces formerets ; en conséquence,les constructeurs ajoutèrent à leurs piles un nouveau membre. Les membres des voûtes donnent ainsi la section horizontale des supports.

Cependant ces voûtes étaient contrebutées d'une manière insuffisante : des mouvements se faisaient sentir dans les piles et par suite les nerfs principaux des voûtes et les arcs-doubleaux se déformaient.

Les constructeurs avaient observé que plus les claveaux d'un arc présentent une grande section de l'intrados à l'extrados, plus les forces qui se transmettent dans cet arc occasionnent des désordres. Les Romains, avant eux, lorsqu'ils bandaient de grands arcs, avaient soin de former ceux-ci de plusieurs rangées de claveaux concentriques, mais indépendantes les unes des autres.

C'est d'après ce principe que les architectes romans construisirent leurs arcs-doubleaux, et comme les arcs-doubleaux n'étaient que des cintres permanents destinés à recevoir les bouts des couchis sur lesquels on maçonnait la voûte, ils donnèrent au second rang de claveaux une saillie sur le premier, de manière à pouvoir supporter ces bouts de couchis. Les formerets ayant un moins grand diamètre et n'étant guère sujets aux effets des poussées sont composés d'un seul rang de claveaux portant la saillie nécessaire aux couchis.

On voit déjà que les constructeurs romans ne cachaient pas leurs moyens matériels de construction.

Lorsque les Romains posaient une voûte d'arête sur des colonnes, comme il arrivait fréquemment, ils établissaient le sommier de la voûte à l'aplomb du nu de la colonne ; dans ce cas, chose singulière et dont on ne peut donner la raison, non seulement le fût de la colonne portait son chapiteau mais l'entablement complet de l'ordre (1).

Dans la construction romane, le chapiteau n'est qu'un encorbellement destiné à recevoir le sommier de l'arc, une saillie servant de transition entre le fût de la colonne et l'assiette du sommier.

Les architectes du moyen âge en étaient arrivés,ainsi que nous venons de le voir, à des combinaisons ingénieuses en elles-mêmes ; mais ils n'avaient pas encore trouvé les moyens propres à maintenir sûrement les voûtes et ils en étaient encore réduits aux expédients.

(1) On ne peut en donner de raison basée sur la construction logique. On est obligé d'y voir, comme en bien d'autres caractères de l'architecture des Romains, la preuve que ceux-ci ont repris aux Grecs leurs formes et les ont reproduites sans les raisonner. (N. de la R.)

Ainsi, par exemple, ils réduisaient autant que possible l'épaisseur des remplissages de ces voûtes et les maçonnaient en tuf, en matériaux légers, afin de diminuer les effets des poussées ; ils bloquaient des maçonneries sous les combles des collatéraux, au droit des points d'application des poussées, dans l'espoir d'empêcher le déversement des piles ; ils posaient des chaînages en bois transversaux à la base de ces contreforts masqués par la pente des combles, pour rendre les piles solidaires des murs extérieurs.

Ces expédients suffisaient dans les petites constructions, mais elles ne faisaient que réduire l'effet des poussées sans l'équilibrer complètement.

Cet effet se produisait partout de la même manière. En l'étudiant, les constructeurs trouvèrent que le mal était produit en grande partie par la poussée des arcs en plein cintre et par celle des voûtes qu'ils supportent ; que la concavité trop plate de ces voûtes provoquait une action oblique, une poussée trop considérable ; que la déformation subie par un arc plein cintre indique ses points faibles, à savoir : la clef et les reins.

Disons, en passant, qu'à notre avis celles des voûtes romanes que l'on suppose avoir été construites en anse de panier n'ont acquis cette forme que par suite de l'écartement des piles.

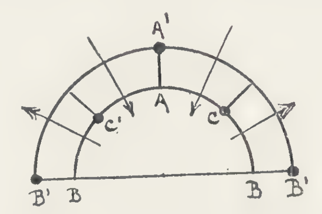
Ayant remarqué que le segment formé du quart de l'arc vers la clef, en s'affaissant presse le segment inférieur à l'intrados et la clef à l'extrados, ils en ont conclu que le triangle curviligne pendant sous le segment supérieur était inutile et que la diagonale seule offrait une résistance.

Partant de ce principe ils ont tracé les deux demi-cercles d'intrados et d'extrados, puis sur le diamètre ils ont cherché un centre d'un arc de cercle réunissant le point inférieur de l'intrados au point supérieur de l'extrados du plein cintre.

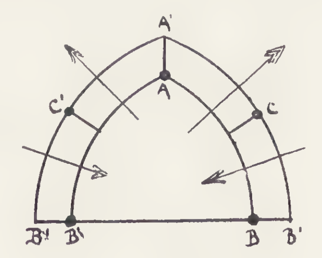
S'il se produisait encore des brisures dans les arcs-doubleaux bandés suivant cet arc de cercle, les constructeurs procédaient avec cet arc comme avec le plein cintre (1).

(1) Nous ne savons s'il faut admettre cette hypothèse.

Il n'est pas impossible, toutefois, que les architectes romans aient constaté que, lors de la rupture des voûtes en plein cintre, la séparation se fait en quatre tronçons qui tournent autour des points charnières C, C, et dont les deux tronçons inférieurs s'écartent pour permettre aux tronçons supérieurs de s'effondrer en pressant sur l'extrados A' au sommet.



Par tâtonnement et en cherchant à remédier aux défauts constatés les architectes romans ont pu recourir à la voûte en arc brisé dont la rupture se fait en sens inverse.



Dans la voûte en plein cintre il faut donc charger les reins, tandis que dans la voûte en arc brisé il convient de charger la clef ou tout au moins d'augmenter l'épaisseur de la partie supérieure.

Les faits ci-dessus ont été démontrés expérimenta-

C'est ainsi que, dans les voûtes du XII^e^ siècle, nous voyons peu à peu les arcs-doubleaux s'éloigner du plein cintre pour se rapprocher de l'arc en tiers point.

C'est une nécessité de construction qui impose l'arc brisé.

Ayant déjà obtenu, au moyen des arcs-doubleaux et des formerets indépendants et résistants pour chaque voûte, des châssis élastiques sur lesquels, s'il survenait des tassements, ces voûtes pouvaient se mouvoir indépendamment les unes des autres, ils allèrent plus loin : ils voulurent que les grands triangles concaves de ces voûtes fussent eux mêmes indépendants les uns des autres, et pour ce faire ils composèrent les voûtes de deux éléments bien distincts : les arcs et les remplissages, les arcs étant considérés comme des cintres permanents, élastiques, et les remplissages comme des concavités neutres destinées à fermer les triangles vides laissés entre ces arcs.

Ils commencèrent par éviter une première difficulté qui jusqu'alors avait toujours gêné les architectes : ils revinrent à la voûte sur plan carré comprenant deux travées barlongues si la nécessité l'exigeait.

Ce sont là les voûtes primitives dites en *arcs d'ogive*. On remarquera que ces voûtes sont engendrées par un plein cintre qui fournit tout d'abord les diagonales : c'est le plein cintre qui commande la hauteur des arcs brisés. Les arcs ogives (c'est ainsi qu'on nomme les arcs diagonaux) sont donc des pleins cintres, ce qui indique assez que la dénomination d'ogive vulgairement donnée à l'arc brisé ne convient nullement.

L'arc brisé avait été adopté par les derniers architectes romans, comme nous l'avons vu plus haut, pour diminuer les effets des poussées.

Maintenant son rôle s'étend, il devient un moyen pratique de construire des voûtes dont le véritable générateur est l'arc plein cintre.

Il faut dire que les premiers architectes gothiques, rebutés, non sans raison, par les tentatives le plus souvent malheureuses des constructeurs romans, ne s'effrayèrent pas cependant des difficultés qui allaient surgir par suite de l'application des nouveaux principes ; ils cherchèrent, au contraire, à profiter des ressources de ces méthodes et ils réussirent grâce à leurs profondes connaissances et à leur rare sagacité.

Le moyen âge n'avait point trouvé l'arc brisé ; celui-ci existait dans les constructions dont le système était franchement roman ; mais les constructeurs appliquèrent l'arc brisé à un système de construction dont ils sont bien les seuls et les véritables instaurateurs.

Que ce soit le calcul ou la pratique qui les ait guidés, les constructeurs du XII^e^ siècle espérèrent un moment réduire assez la poussée pour pouvoir se passer de butées et pour maintenir les voûtes sur des piles d'une épaisseur médiocre, pourvu qu'elles fussent chargées, car ils ne pensèrent pas tout d'abord qu'il fût nécessaire d'opposer des arcs-boutants à des poussées qu'ils croyaient avoir à peu près annihilées, tant par l'obliquité des arcs ogives que par la courbe brisée des arcs-doubleaux.

lement, notamment par Rondelet et Galley, et vérifiés sur des voûtes assez importantes par Boissard, ingénieur des ponts et chaussées.

(N. de la R.)

Cependant l'expérience leur démontra bientôt qu'ils s'étaient trompés.

La résultante des poussées combinées des arcs-doubleaux en tiers point et des arcs ogives plein cintre était assez puissante pour renverser des piles très élevées au-dessus du sol.

Ils posèrent donc des arcs-boutants d'abord seulement au droit des points de jonction des trois arcs et non au droit des arcs-doubleaux isolés.

Les premiers arcs-boutants furent posés beaucoup trop bas; il en résulta des relèvements à la clef, et par la suite on fut obligé de relever leur tête ou de les doubler d'un second arc.

La première condition pour établir le plan d'un édifice de la fin du XII[e] siècle étant de savoir s'il doit être voûté et comment il doit être voûté, il faut donc, dès que le nombre et la direction des arcs de ces voûtes sont connus, obtenir la trace des sommiers sur les chapiteaux, car ce sera la trace de ces sommiers qui donnera la forme et la dimension des tailloirs et chapiteaux, le nombre, la force et la place des supports verticaux.

Cependant il faut reconnaître que les constructeurs ne s'étaient décidés que peu à peu à accuser la forme, la direction et les membres des voûtes sur le plan de terre.

Ils conservèrent pendant quelque temps les piles monocylindriques à rez-de-chaussée et ne tracèrent le plan commandé par les voûtes que sur les tailloirs des chapiteaux de ces piles. Dès la fin du XII[e] siècle, l'observation rigoureuse d'un principe qui jusqu'alors n'avait pas été impérieusement admis les préoccupa. Ce principe était celui de l'équilibre des forces substitué au principe de stabilité inerte si bien pratiqué par les Romains et que les constructeurs romans s'étaient en vain efforcés de conserver dans les grands édifices voûtés, composés de plusieurs nefs (1).

La meilleure preuve que nous puissions en donner c'est que, quelques années plus tard, les architectes, ayant soumis définitivement, dans les édifices à trois nefs, leur système de voûtes à une raison d'équilibre, opposaient des arcs-boutants aux poussées des voûtes qui n'en avaient eu que partiellement ou qui n'en possédaient pas et supprimèrent les arcs-boutants du XII[e] siècle, probablement mal placés ou insuffisants, pour les remplacer par des buttées neuves et bien combinées sous le rapport de la résistance ou de la pression.

Les architectes s'inspirant des principes que je viens d'essayer de faire entrevoir continuèrent leur œuvre de perfectionnement dans la construction des voûtes.

En finissant résumons les principes qui ont fait l'objet de cette étude et tirons-en quelques conclusions.

Si la construction ogivale n'est pas soumise à des formules absolues, elle est l'esclave de certains principes. Tous ses efforts, ses perfectionnements tendent à convertir ces principes en lois et, ce résultat, elle l'obtient.

Équilibre, forces de compression opposées

(1) Nous ne savons si cette dernière affirmation est bien exacte. Elle tend à exagérer la nature des différences qui existe entre la construction romane et ogivale. Celles-ci ne sont, en vérité, que des étapes d'un même système. Plus on les étudie et plus on se convainct que ce qu'on est convenu d'appeler l'art roman et l'art ogival ne fait qu'un.

N. de la R.

aux forces d'écartement, stabilité obtenue par des charges réduisant les diverses forces obliques en pesanteurs verticales; comme conséquence, réduction des sections horizontales des points d'appui : tels sont ces principes, et ce sont encore ceux de la véritable construction moderne. Nous ne parlons pas de la construction qui cherche à reproduire aveuglément des édifices élevés dans des conditions étrangères à notre civilisation, mais de celle que réclament nos besoins modernes et notre état social.

Tous les efforts des constructeurs gothiques tendaient à équilibrer les forces et à ne plus considérer les points d'appui que comme des quilles maintenues dans la verticale, non par leur propre assiette, mais par la neutralisation complète de toutes les actions obliques qui viennent agir sur elle.

Si un fait doit nous surprendre c'est de voir aujourd'hui, dans la même ville, élever des maisons, des marchés, des gares, des magasins qui portent sur des quilles, couvrent des surfaces considérables en laissant aux pleins à peine une assiette appréciable, en même temps que des édifices où la pierre accumulée à profusion entasse blocs sur blocs pour ne couvrir que des surfaces comparativement minimes et ne porter que des planchers n'exerçant aucune pression oblique.

Cela indique bien que l'architecture est hors de la voie qui lui est tracée par nos besoins et par le génie moderne; qu'elle cherche à protester vainement contre ces besoins et ce génie.

G. D.

LES VITRAUX DE L'ÉGLISE SAINT-BONIFACE A IXELLES.

l'encontre de la décoration murale, qui demeure dans les langes, la peinture sur verre a réalisé, dans ces dernières années, des progrès considérables. Il est vrai que son développement n'a pas été contrarié par des oppositions de principe et que des hommes de valeur se sont rencontrés pour la servir. Ainsi, dans notre pays, les noms de Capronnier et de Béthune (dont les ateliers subsistent encore) conservent leur valeur indiscutée. Et pourtant, pendant nombre d'années, comme en toute renaissance d'un art dont les notions mêmes ont été perdues, les débuts de la verrerie au XIX[e] siècle furent marqués par des tâtonnements, des erreurs, des défauts de goût considérables. Béthune le premier s'est fait de cet art une conception juste et l'a introduit dans la voie d'une perfection relative. Avant et après lui, des monuments de premier ordre ont été déshonorés pour longtemps par des verrières si peu acceptables aujourd'hui que l'on prévoit ou que l'on poursuit leur enlèvement et leur remplacement par des œuvres mieux en harmonie avec les caractères de l'architecture et mieux comprises sous le rapport décoratif et technique. Par exemple, les vitraux des nefs de Sainte-Gudule, à Bruxelles (1), malgré de

(1) Établis de 1861 à 1870 par Capronnier. Ch. de Groux avait collaboré à leur composition.

ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.
VITRAIL DU TRANSEPT SUD. FRAGMENT.

réelles qualités, se classent déjà dans cette catégorie, et il est très significatif d'entendre parfois formuler le souhait de leur remplacement. Il est certain que c'est moins la réputation de leurs auteurs que le prix qu'ont coûté ces verrières et que coûteraient de nouvelles qui empêche ce vœu de se réaliser.

Les vitraux de ce genre ont marqué cependant un progrès immense sur les verrières peintes dont on a assombri certains édifices et, par exemple, la chapelle du Saint-Sang à Bruges (1). Cet état de chose est commun à toute renaissance d'un art perdu jusque dans ses notions les plus élémentaires ; c'est pourquoi il faut, devant les résultats actuellement obtenus, savoir gré aux critiques, contemporains de ces œuvres primitives, d'avoir accordé à leurs auteurs des encouragements, même excessifs, sans lesquels l'art de la verrerie ne se serait pas développé autant qu'il l'est.

L'agglomération bruxelloise possède une église où l'on peut repasser, dans leurs grandes lignes, les étapes du vitrail moderne : c'est Saint-Boniface à Ixelles, au centre d'un des quartiers les plus importants de la ville. D'une architecture fort laide, inspirée très maladroitement des dernières époques du moyen âge, elle rappelle un peu dans son aspect général, par ses nefs larges et de hauteur presque égale, les *Hallenkirchen*. Elle est garnie d'un mobilier fort riche, surabondamment chargé de sculp-

(1) Dessinés par J. Pluys en 1845. Prétendues reproductions des anciennes verrières disparues pendant l'invasion française et dont les archives de la chapelle conservaient des plans coloriés. Cette chapelle possède aussi un vitrail de Capronnier sur les dessins du baron J. Béthune et un autre sorti de l'atelier de celui-ci. Ce dernier est le seul bon vitrail qu'on y puisse voir.

tures prétentieuses et sans caractère ; le chœur trop vaste contient d'immenses rangs de stalles où personne ne prend place. Mais elle renferme une collection de verrières peintes presque complète et très variée puisque les plus anciennes sont d'affreux tableaux peints à l'émail, en tons terreux et si peu transparents qu'ils sont le contraire d'un vitrail, tandis que les plus récentes sont tellement belles qu'on peut, sans crainte d'exagérer, les citer parmi les meilleurs vitraux sortis, à ce jour, d'un atelier moderne.

Ces dernières ornent deux fenêtres, l'une au nord, l'autre au sud du chœur. Les deux grandes verrières du transept qui les ont précédées sont l'œuvre du même artiste, M. Gustave Ladon, qui fut aussi l'auteur des petits vitraux de la chapelle Saint-Boniface au transept sud et, enfin, débuta, dans cette

ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.
VITRAIL DU TRANSEPT SUD. FRAGMENT.

ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.
VITRAIL DU TRANSEPT SUD. FRAGMENT.

église, par le vitrail qui garnit la première travée de la nef nord.

Celui-ci renferme une série de saints figurés sur plusieurs rangs entre chaque meneau. Bien que remontant à plusieurs années, il est fort beau et très intéressant, pour une étude comparée, parce qu'il montre parfaitement la méthode de l'artiste.

Quant aux vitraux du transept et de la chapelle, ils représentent, en un grand nombre de panneaux superposés et encadrés d'architectures, des épisodes de la vie mouvementée du patron de l'église (1).

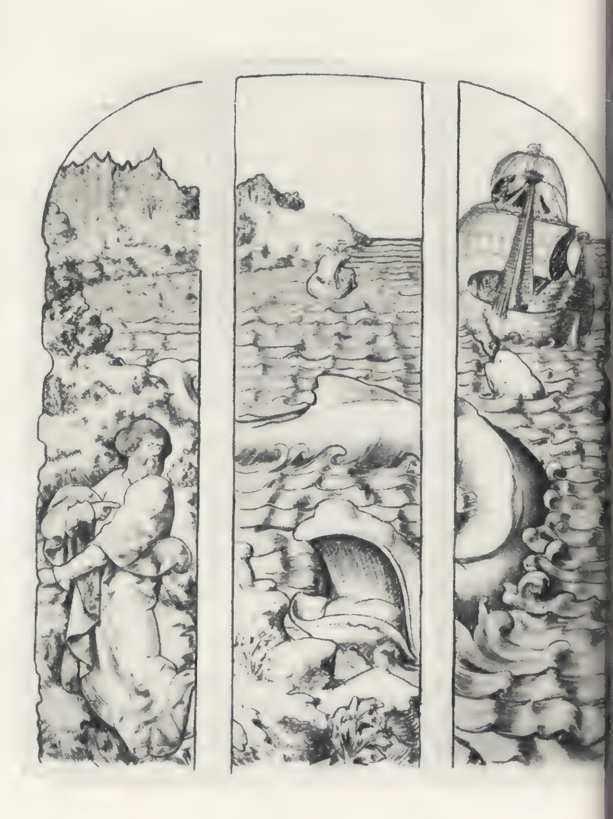
Quoique le style fort bas de l'architecture imposât à l'artiste verrier des formes géné-

(1) Saint Boniface, évêque de Lausanne, né à Bruxelles, décédé à l'abbaye de la Cambre, sous Ixelles, vers le milieu du XIII^e siècle.

Rentrée triomphale des Rameaux.

La résurrection de Jésus-Christ.

Retour de David vainqueur.



Jonas vomi par la baleine.

ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.

VITRAUX AU NORD ET AU SUD DU CHŒUR, D'APRÈS LES CARTONS DE M. G. LADON.

ralement peu utilisables sans écart à la rigidité des principes rationnels, la composition de ces vitraux constitue une bonne application des règles dont la décoration des verrières ne devrait jamais s'affranchir.

Dans l'essence de son système comme dans l'impression causée, elle rappelle encore un principe décoratif supérieur au point de vue logique et ornemental : la division en médaillons, usitée aux plus belles époques de l'art du vitrail. Le genre de décoration accessoire, appelé *architecture*, exagéré pendant une partie du moyen âge et dont les vitraux de la renaissance du XIX^e^ siècle nous montrent l'emploi très abusif, est utilisé ici dans ses limites rationnelles, c'est-à-dire restreintes à la signification de dais couvrant les personnages ou les groupes. Bien que les dimensions des baies, l'exiguïté des espaces entre meneaux, les nécessités d'une décoration appropriée au caractère de l'édifice aient obligé à la distribution des scènes sur deux compartiments, M. Ladon a pris le soin précieux, pour éviter autant que possible de léser la ligne architecturale, de limiter la représentation des motifs aux figures indispensables et d'isoler ensuite les personnages ou les groupes de personnages dans des subdivisions distinctes.

La large distribution donnée aux sujets, l'ensemble satisfaisant dû à leur pondération réciproque sont d'autant plus louables qu'ils ont été obtenus malgré le cadre architectural écartant l'emploi des grands moyens décoratifs et imposant, au contraire, des accessoires qui refusaient à l'artiste l'envolée, la souplesse et le jeu qu'il aurait pu souhaiter pour sa composition.

ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.
VITRAIL AU NORD DU CHŒUR.
FRAGMENT DU « RETOUR DE DAVID ».

ÉGLISE ST BONIFACE D'IXELLES.
VITRAIL AU SUD DU CHŒUR.
FRAGMENT DE « LA RÉSURRECTION ».

Les mêmes observations s'appliquent aux verrières du chœur, moins larges que celles des transepts, mais également fort élevées. Aussi chacune d'elles comprend-elle en largeur un seul sujet réparti sur les trois compartiments que séparent les meneaux. En hauteur deux scènes superposées se partagent le vitrail, représentant dans le haut une page de la vie de Notre Seigneur, dans le bas un tableau de l'Ancien Testament, prototype du précédent. Ainsi, au nord, nous voyons *l'entrée triomphale des Rameaux* surmontant *le retour de David vainqueur de Goliath*. Vers l'épître *la Résurrection* domine *Jonas vomi par la baleine*. Une belle architecture entoure et surmonte les deux sujets.

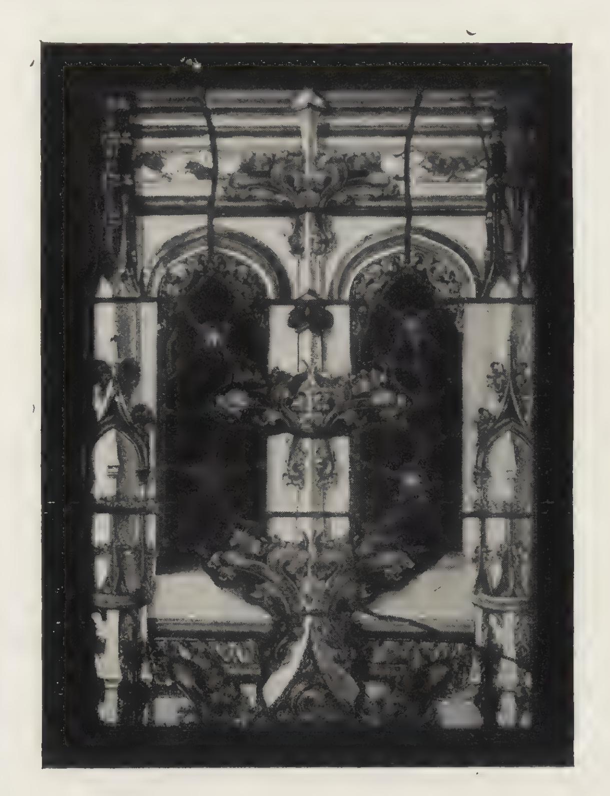
Ces vitraux se présentent au spectateur comme l'œuvre d'un talent dans la plénitude de sa vigueur. Autant et plus que les verrières du transept ils montrent les qualités réunies d'un artiste et d'un technicien consommé.

La richesse et l'équilibre de la composition, la grandeur et la perfection du dessin n'échappent à personne. Ces travaux sont de ceux qui frappent l'attention et qui soulèvent l'enthousiasme. Quiconque les analyse trouve fort remarquable, étant donné les erreurs encore courantes de notre temps, la réalisation parfaite du programme décoratif, au point de vue du dessin, du coloris, de la matière et du cadre.

ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.
VITRAIL AU SUD DU CHŒUR.
FRAGMENT DE « LA RÉSURRECTION ».

Autour des personnages mis en scène avec une élégance, une justesse, un naturel et une dignité incontestables, les différents plans d'une perspective dont le style adopté ne permettait pas l'affranchissement sont indiqués sans une hésitation de rendu ni un accroc à la bonne technique du métier.

Pour ces magnifiques écrans translucides, livrant passage au jour abondant, mais en le tamisant et sans laisser transparaître les objets extérieurs ni passer de rayons aveuglants, on n'a utilisé que le verre antique teinté dans la masse. Le jaune d'argent y est intervenu à certains endroits, mais la peinture par les émaux est totalement exclue. Les variations de force dans les tonalités



ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.
VITRAUX LATÉRAUX DU CHŒUR.
FRAGMENT « ARCHITECTURE ».

ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.
VITRAIL AU SUD DU CHŒUR.
FRAGMENT DE « LA RÉSURRECTION ».

qu'exige le modelé — lequel est aussi justement restreint que le comporte une surface plane — ne sont obtenues que par les différences d'épaisseur rencontrées dans les feuilles de verre. La grisaille n'intervient donc que pour modeler quelques détails, là où elle est indispensable, et pour dessiner les traits intérieurs que le tracé en plomb n'accuse pas.

C'est le trait qui donne tout le caractère ; c'est lui encore et le choix réussi des teintes qui donnent la perspective. Celle-ci est un tapis de fond agréable, animé, riche, qui a le grand mérite de ne pas verser dans le trompe-l'œil.

ÉGLISE ST-BONIFACE D'IXELLES.
VITRAUX LATÉRAUX DU CHŒUR.
FRAGMENT « ARCHITECTURE ».

Le coloris est fort harmonieux ; ses tons riches et variés sont très heureusement coupés. M. Ladon possède à un degré rare les secrets de la palette du verrier. L'harmonie des couleurs, leur valeur rayonnante propre au vitrail étaient jusqu'en ces derniers temps un problème bien peu résolu. Les artistes qui en possèdent une connaissance approfondie ne sont encore guère nombreux ; aussi les vitraux qui produisent à l'œil d'un homme de goût un effet lumineux, mouvementé et reposant à la fois, sont-ils très rares.

Tous les vitraux dont nous avons parlé ci-dessus supportent un examen de détail, non seulement au point de vue de l'exécution technique qui est irréprochable, mais à l'égard du dessin. Celui de l'ornementation accessoire est conçu avec beaucoup de caractère, de richesse et de perfection. Mais les scènes surtout enchaînent l'attention à cause de la correction, de la vérité, de la grandeur des attitudes et des expressions. Le tracé calme et correct que l'œil se plaît à suivre, la sérénité, la noblesse de sentiment qui règnent ici sont les qualités par lesquelles un artiste est digne d'aborder les grands sujets religieux. Sous ce rapport M. Ladon peut être offert en exemple non seulement à beaucoup de ses confrères, mais surtout aux peintres décorateurs.

Ce n'est pas tant à la critique de détails qu'il faut soumettre des travaux comme ceux-ci. Examinés de près ils sont magnifiques ; considérés à la distance voulue, dans leur cadre, en place, tels qu'ils doivent s'offrir aux yeux du public, ainsi surtout, ils montrent que leur auteur a tenu compte des vrais points du problème et qu'il les a résolus.

A l'occasion de pareilles œuvres, on se persuade que l'art du vitrail a reconquis, à très peu près, le rang qu'il occupait autrefois, et qu'il peut marcher avec confiance vers l'avenir.

EGÉE.

ÉLÉMENTS DE BOTANIQUE APPLIQUÉS AUX ARTS INDUSTRIELS.

XIV. GYNOPHORES.

DANS le haut de la planche XXXI sont représentés le principe naturel et une stylisation générale applicable à la gravure et à la peinture décorative.

Les deux motifs de composition sont pour broderie et sculpture sur bois.

Le motif pour broderie est une bande verticale limitée en haut par un galon horizontal. La bande est décorée par l'application du gynophore portant un seul ovaire et le galon par le gynophore en portant plusieurs.

La construction d'ensemble est purement géométrique et ne tient aucun compte de la disposition naturelle comme mode d'attaches pour les liaisons à une tige. Le parti décoratif conventionnel seul fait loi.

Le motif pour sculpture est un panneau pour mobilier civil. Il y est fait emploi de gynophores portant un seul ovaire, en portant plusieurs et en portant un grand nombre.

XV. FRUIT.

Le haut de la planche XXXII donne les principes naturels des formes de fructifications diverses puis leur régularisation générale, en silhouettes noires applicables à tous les corps de métiers, où le relief n'est pas obligatoire pour le rendu de la forme de détails.

Suivent diverses compositions pour :

1° Bande-peinture décorative avec emploi des baies de raisin ;

2° Bande pour mosaïque avec emploi de silique de crucifère ;

3° Frise pour gorge de sculpture avec emploi de pyxide de jusquiame, capsule de pensée, drupe de cerisier, gousse de légumineuse, fruit agrégé de l'ananas et baies de groseillier.

La planche XXXIII continue les diverses applications de fruits pour divers métiers :

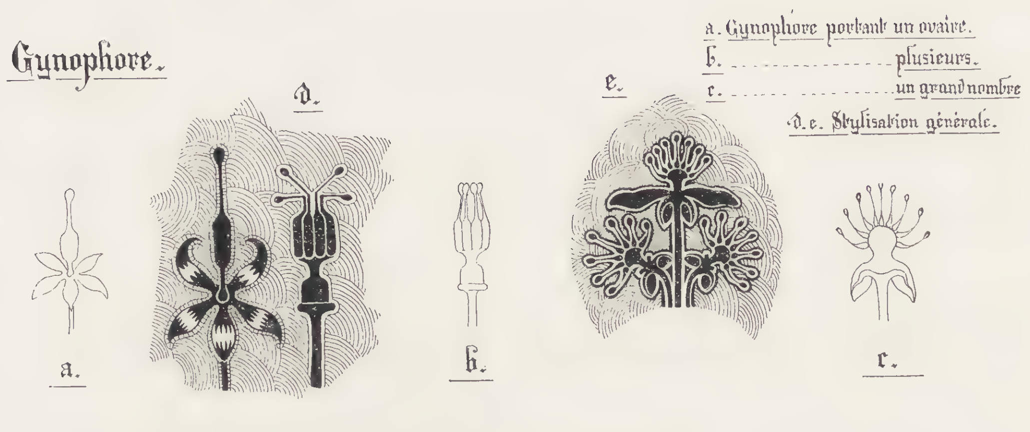
1° Charnière en fer forgé pour meuble avec emploi des baies de groseillier;

2° Motif pour tissu avec emploi en semis de capsule de tulipe comme sujet principal et coupe d'un akène de pigamon comme sujet secondaire. La petite bande de droite emploie les baies de raisin ;

3° Initiale pour enluminure portant sur elle-même, au trait, des drupes de cerisier et leur coupe, puis des baies de groseillier. Comme motifs d'accompagnement : les baies de groseillier ; fruit multiple du pigamon et coupe de drupe de cerisier ;

4° Bande pour vitrail employant la drupe de cerisier ;

5° Enfin, motifs pour orfèvrerie présentant quatre épingles dont les têtes sont formées par l'application de : samare d'orme, caryopse de seigle, drupe de cerisier, silique de crucifère, puis une broche, où sont appliqués : en émail, au centre, une gousse de



Applications pour Broderie et Sculpture.

PLANCHE XXXI. GYNOPHORES.
PRINCIPES NATURELS ET APPLICATIONS.

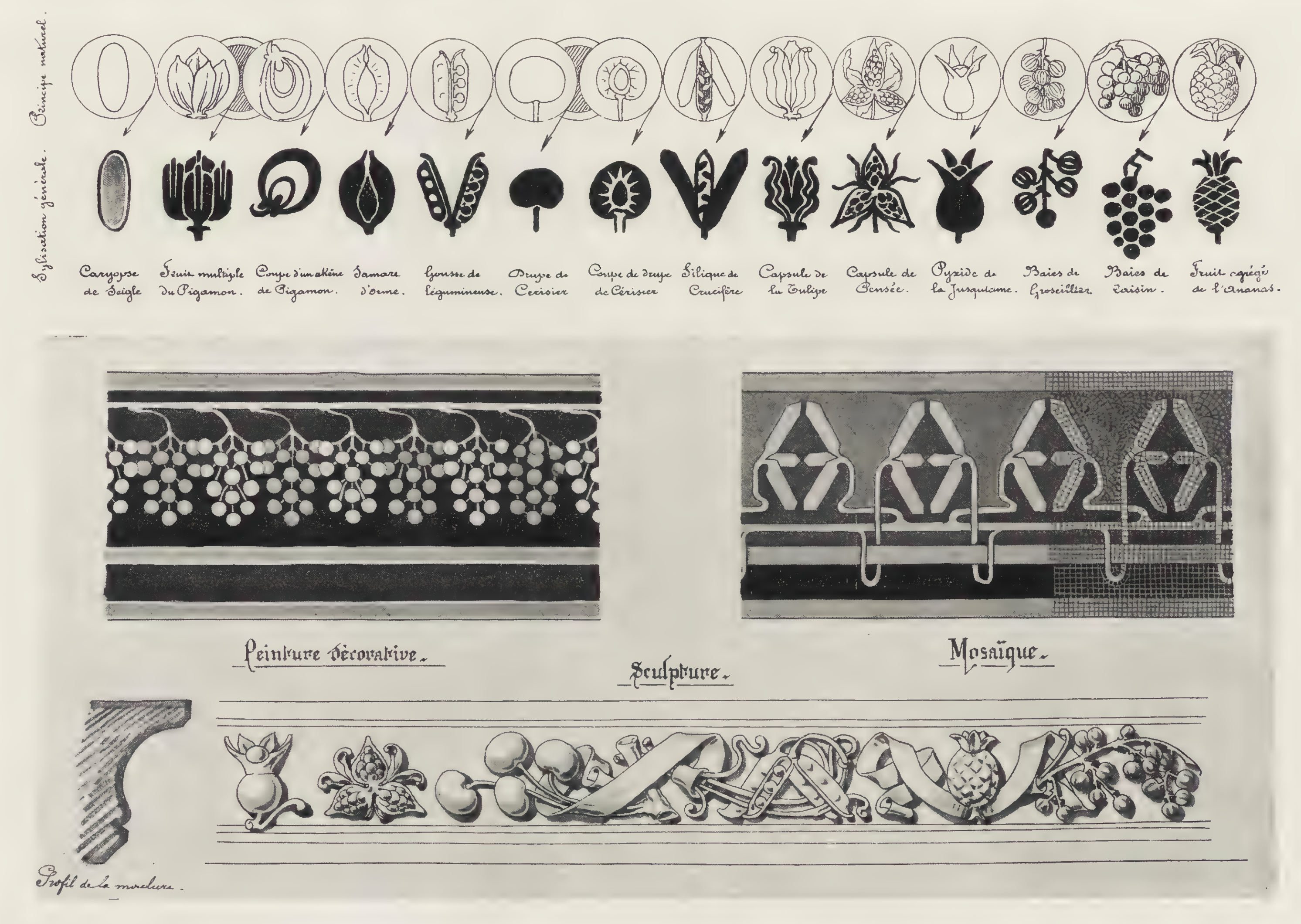


PLANCHE XXXII. FRUITS.

PRINCIPES NATURELS ET APPLICATIONS.

PLANCHE XXXIII. FRUITS.
APPLICATIONS.

légumineuse et, en cabochons dans les angles, des baies de raisin enfilées sur une tige.

F. F.-G.

Nous terminons ici la première partie de ce b...u et utile travail sur la *Botanique appliquée ... arts industriels*.

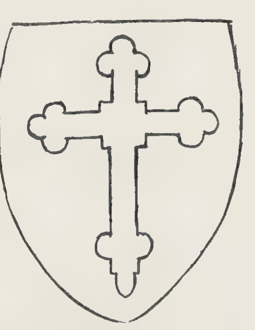
En attendant d'en reprendre la suite, nous commencerons, dès le numéro prochain, la publication d'une autre étude de notre éminent collaborateur F. F.-G.

Ce travail traité de façon non moins remarquable et non moins intéressante que la *Botanique* a pour objet l'*Anatomie* et les manières de l'appliquer aux industries artistiques.

VOCABULAIRE DES TERMES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

...roix.

...OMME suite à l'article relatif au mot ... CROIX (1), un correspondant nous commu...e les deux croquis ci-dessous en nous ...andant de vouloir bien faire connaître



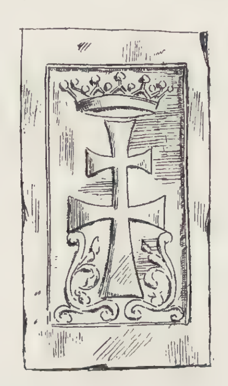
D'APRÈS UNE MINIATURE DU XIII[e] SIÈCLE.

... dénominations il y a lieu de donner aux ...u'ils représentent.

...° 1 figure sur une miniature du manus... *Manassé* (XIII[e] siècle), appartenant à la ...èque de *Heidelberg*.

...croix est une croix latine fleuronnée ... (et fichée ?).

...2 est la reproduction à 50 p. c. de la grandeur naturelle d'une brique sigillée, provenant d'un foyer de cheminée d'un ancien château du plateau de *Herve* (commencement du XVII[e] siècle).



BRIQUE SIGILLÉE, XVII[e] SIÈCLE. DEMI-GRANDEUR.

Cette croix est une croix de Lorraine pattée.

Ce croquis intéressera certainement nos lecteurs. Nos remercîments à notre correspondant.

A. v. H.

Nous avons été obligés de remettre à plus tard la suite de l'article de M. Ch. Veraart sur *Une habitation bourgeoise*.

(1) ...*tin*, 2[e] année, n° 7 (janvier 1903).

VARIA.

'ARTICLE *Façade et toiture* paru dans le *Bulletin des métiers d'art* (1) me rappelle la promesse que j'ai faite autrefois (2) de reparler de certaines bizarreries amenées par la symétrie quand même de l'architecture dite classique. Et, justement, je comptais entretenir nos lecteurs des rues Royale et Ducale qui entourent le Parc.

La première atteinte serait-elle portée à l'intangible *unité* de ces rues ? demande M. Gevaert.

Mais il y a beau temps qu'inconsciemment ou non l'on détruit cette unité. Et, d'ailleurs, il ne pourrait en être autrement.

Pour conserver l'unité de ce cadre architectural il eût fallu que la servitude qui frappe les constructions s'étendît jusqu'à la couleur à leur donner (3). En effet, voyez ce qui se passe rue Royale. Les façades des maisons portant les n^{os} 22 et 24 sont surmontées d'un fronton dont deux tiers appartiennent à l'une et un tiers à l'autre. Eh bien, ce dernier tiers du fronton a été peint en jaune, tandis que les deux autres tiers sont restés blancs souillés (4). C'est fatal avec ce système de « loger tant bien que mal, derrière une façade théâtrale ou bien symétrique, les services auxquels le bâtiment est destiné » (5).

Les différentes maisons qu'une telle façade unique cache devraient toujours rester dans les mains d'un même propriétaire (6). Sans quoi, même en admettant qu'il soit possible d'étendre la servitude jusqu'à l'imposition du ton, comment obliger votre voisin à peindre sa devanture en même temps, au même moment que vous ferez rafraîchir la vôtre ?

Je me souviens avoir vu, un peu plus loin, il y a quelques années, une porte cochère qui, à première vue, devait être l'entrée d'une seule maison. Or le mauclair de cette porte cachait une division, et les deux vantaux répondaient à des accès différents. Toute la porte était de couleur blanche et fort souillée. L'un des deux propriétaires, plus soigneux que son voisin, fit repeindre en un beau blanc de neige la demi-porte qui donnait accès chez lui. Je vous laisse à penser l'aspect qu'avait à côté de sa consœur toute rafraîchie l'autre demi-porte laissée dans son *pristin état*.

Un contraste du même genre, mais moins frappant, peut encore se voir rue Ducale. La double porte simulée, donnant accès aux maisons n^{os} 15 et 17, est peinte moitié en noir, moitié en vert. Je n'ai pas examiné laquelle de ces deux couleurs décorait le mauclair, ou si les peintres, toujours soucieux de montrer la

(1) Livraison 7, page 197.

(2) *Bulletin des métiers d'art*, 1re année, p. 315.

(3) Cette logique a été celle que certaines villes et communes (notamment la ville de Liége) ont imprimée à leurs règlements en déterminant une gamme de couleurs à employer pour la peinture des façades.

La Cour de cassation a décidé qu' « est illégale, comme ne pouvant se rattacher à aucun des objets compris dans l'énumération de la loi de 1790, la disposition du règlement communal qui interdit d'employer plusieurs couleurs ou certaines nuances pour la peinture extérieure ou le badigeonnage des constructions ». (Cass. B., 7 mars 1853. *Pas.*, I, 310.)

A notre avis, pour le même motif, ne sont pas légales les mesures qui prohibent des modifications aux formes architecturales des façades elles-mêmes, sauf servitudes nées de conventions ou de la loi. E. G.

(4) On peut voir la même chose à la place des Martyrs.

(5) Buls, *Esthétique des villes*, p. 16.

(6) Elles ne furent pas toujours bâties par un seul propriétaire. Tel est le cas des maisons du parvis Sainte-Gudule. Les très justes considérations ci-dessus démontrent l'absurdité qu'il y a à faire fi d'un principe fondamental. L'extérieur de la construction doit avoir un aspect conforme à la distribution intérieure. Une seule façade ne peut pas cacher deux ou plusieurs maisons. On voit qu'il y a en jeu autre chose que la recherche de l'originalité.

La symétrie classique est une absurdité qui conduit au ridicule. E. G

démarcation mitoyenne, en avaient peint chacun une moitié dans le ton préféré par leur client.

Au-dessus de cette porte double, et dans l'axe, se trouve une fenêtre répétée à chaque étage et dont chaque voisin possède une moitié. L'un de ces voisins a jugé bon d'orner ses fenêtres de jalousies avec lambrequins et, naturellement, le fournisseur n'a pas négligé de garnir des mêmes accessoires les demi-fenêtres qui intéressaient son client, sans s'inquiéter de l'effet qu'elles allaient produire à côté de leurs moitiés restées nues. Et quand on sait que ces jalousies sont de couleur verte et que les lambrequins sont à larges rayures et bien découpés, on peut se faire une idée de l'accroc donné là à l'unité.

Au n° 30 de la rue Royale, dans les larges baies en plein cintre, dont on n'a conservé que le contour extérieur, par conséquent dans un cadre Louis XVI, on a permis de placer des vitrines modern-style en acajou avec glaces biseautées. Pensez-vous que l'unité ne s'en trouve point atteinte ?

*
* *

Mais le plus beau coup de brosse que j'aie vu donner c'est encore sur les façades des maisons portant les n^os^ 21 et 23 de la rue Ducale. Malheureusement (ou heureusement) les teintes commencent à passer. Il y a là deux maisons dont les portes d'entrée sont aux extrémités des façades. Entre elles se trouvent, au rez-de-chaussée, cinq fenêtres : deux pour le n° 21, deux pour le n° 23, la cinquième à cheval sur le pignon séparatif. Si bien que chaque maison peut en revendiquer la moitié. Mais, je me hâte de le dire, elle est fausse. Et elle l'est d'autant plus qu'on ne la démasque jamais. Comme ses consœurs vraies, elle possède des volets de bois, en lattis, qu'on ne sait ouvrir. Soyez tranquille, les voleurs eux-mêmes, malgré ce soin, ne s'y tromperont pas.

L'ordonnance architecturale du rez-de-chaussée a été suivie aux deux étages supérieurs. Au dessus de la corniche se trouvent des lucarnes en bois, dont l'une répond exactement à l'axe des susdites fausses fenêtres.

Cette lucarne est fixe et aveugle. C'est une caisse fermée, placée là par pure symétrie et aussi banale qu'inutile. Elle est surmontée d'un fronton. C'est la terminaison de ce fronton qui a été le point de repère du peintre qui fut un jour chargé de rafraîchir l'une des façades.

Ce maître en monochromie est descendu de ce point certain avec une ligne parfaitement verticale, coupant en deux parties, rigoureusement égales, croyez-le bien, la lucarne postiche, les fausses fenêtres et tout ce qu'il rencontrait au cours de cet « aplomb ». Il ne s'est arrêté qu'au trottoir. Les deux façades ainsi démarquées, à un endroit où jamais personne n'aurait supposé leur division, l'une d'un gris souillé, l'autre d'un jaune frais, faisaient piteux effet. Les fenêtres et surtout la lucarne rappelaient ces clowns de deux couleurs. Elles étaient doublement « masquées ».

J. Vandaele.

On nous communique que la *Section d'études artistiques et archéologiques* de l'école professionnelle Saint-Luc de Schaerbeek vient de se transformer, à la suite d'un appel adressé à tous les anciens élèves de l'école, en un groupement qui a pris le titre de *Cercle des métiers d'art*.

Suivant les statuts, un comité administratif composé d'une quinzaine de membres est chargé d'étudier et de préparer ce qui peut être utile et intéressant pour les membres du Cercle, par exemple :

L'examen des questions artistiques et professionnelles ; l'organisation de conférences publiques ou privées ; l'organisation d'excursions artistiques, d'expositions de travaux d'art ; la publication d'un annuaire résumant diverses questions intéressant le Cercle.

Nos sincères félicitations à la Direction de l'école, à qui revient l'heureuse initiative de cette fondation. Elle offre à l'école Saint-Luc un moyen excellent de continuer à aider au perfectionnement artistique et professionnel de ses anciens élèves. Le Cercle aidera aussi à maintenir entre ceux-ci de bonnes relations

basées sur la confraternité chrétienne et l'intérêt professionnel.

Nos lecteurs auront remarqué la dénomination adoptée de « Cercle des métiers d'art » et son analogie avec notre titre. Voir en quelque sorte adopter celui-ci ne nous est pas désagréable. On pouvait, d'ailleurs, difficilement donner de meilleure étiquette à un organisme qui réunit des artisans de plusieurs professions artistiques diverses.

Nous formons des vœux pour que le « Cercle des métiers d'art » soit un groupement professionnel sérieux et prospère.

LA CURIEUSE IMAGE DE L'ANNONCIATION et l'articulet qui l'accompagnait dans le dernier numéro (1) ont eu l'honneur d'un examen très attentif de la part d'un savant ecclésiastique qui aurait relevé la phrase suivante : « L'artiste a sans doute voulu indiquer ainsi l'*unité des deux personnes divines* », et qui aurait laissé entendre contre elle l'accusation d'... hérésie.

L'éminent ami, qui veut bien nous communiquer — dont merci — ce jugement, souhaite une rectification. Je m'expliquerai avec plaisir en m'excusant de devoir être plus long qu'il ne convient à l'importance de l'incident.

Ma défense consistera, en résumé, à dire : mon savant lecteur ne m'a pas compris, peut-être parce que je me suis incomplètement exprimé.

Je n'en veux donc pas à mon éminent critique, quelque vive que soit son expression. — Hérésie ! le mot sonne mal à des oreilles chrétiennes. — Mais il n'a certes prétendu viser qu'un défaut d'advertance. Ensuite il me fournit l'occasion de traduire plus complètement ma pensée, et d'assurer nos lecteurs que le *Bulletin* est une publication en tête de laquelle tous les collaborateurs sont prêts à signer un acte de soumission préalable, humble et complète à tous jugements de l'autorité romaine sur leurs écrits.

(1) Voir plus haut, livr. 11, p. 351.

Au surplus, la phrase incriminée n'est pas justiciable d'un jury d'orthodoxie. Elle peut être incomplète ou peu claire. En dissertant, par exemple, sur le dogme de la très sainte Trinité, dans un recueil spécial, devant un public de théologiens ou de philosophes, la précision, alors nécessaire, eut exigé que je dise : « l'*unité de nature* des deux personnes », afin qu'ainsi aucun doute ne puisse peser sur la conformité de ma pensée avec la doctrine catholique.

Mais tel n'est pas le cas; pourrait-on faire grief à un écrivain s'adressant à des lecteurs qui connaissent leur catéchisme, en un temps où les bons chrétiens ne disputent plus sur le dogme de la sainte Trinité, et en une matière où la considération d'ordre religieux n'intervient que par accident (comme dans une remarque iconographique), pourrait-on lui faire grief de sous-entendre le terme *de nature ?* Tous ses lecteurs suppléent de bon gré à la lacune. Tout au moins la phrase peut être interprétée favorablement. Pour qu'une opinion soit condamnée ne faut-il pas qu'elle soit *formulée* en termes qui permettent de saisir l'idée fausse ?

Mais ces considérations sont superflues ici et en les prolongeant je ferais croire que je m'excuse. Ce qui n'est pas. Un examen sincère de ma pensée m'oblige à dire que la rédaction amphibologique de ma phrase est due non à une hésitation de la plume, mais de l'esprit. Cela est tellement vrai qu'en écrivant ce que voudrait mon honorable critique : « L'artiste a sans doute voulu indiquer ainsi l'*unité de nature des deux personnes divines* », j'aurais été à l'encontre ou au delà de ma pensée. En effet, je ne suis pas sûr du tout que l'artiste ait voulu exprimer cette unité là. Il a voulu, je pense, rendre sensible sa croyance à une unité des deux personnes, mais laquelle ? Celle que la foi catholique admet ou celle qu'elle condamne ? Or, voilà précisément le problème que soulève ce détail curieux d'iconographie, et je ne me charge pas, pour le moment du moins, de le résoudre. C'est pourquoi je me

bornais, il y a un mois, à le signaler, en termes moyens.

Mon honorable lecteur veut-il être convaincu que mon explication n'est pas née pour les besoins de ma justification ? Qu'il veuille relire ma phrase et peser la portée des mots : *L'artiste* a *sans doute voulu* indiquer *ainsi l'unité des deux personnes divines.*

L'artiste : c'est son opinion, non la mienne, que j'avance ; c'est donc lui, ce n'est pas moi l'hérésiarque, si hérésie il y a. Nulle part je ne me suis porté garant de la valeur de sa pensée ou de la façon dont il l'a exprimée ; d'autre part j'ai dit :

A sans doute voulu ainsi. On voit la répétition des termes dubitatifs. Je n'affirme point que l'artiste ait indiqué ce que je pense ; je n'en suis guère certain, pas plus que je ne suis sûr qu'il ait réussi à exprimer ce qu'il a *voulu*. Sa pensée a pu être traduite d'une manière vicieuse. Nous en sommes donc aux hypothèses.

Le détail de sculpture signalé peut, en effet, avoir différentes significations. Une étude approfondie démontrerait peut-être quelle est la plus probable. Il me semble cependant qu'il indique plus qu'une liaison, qu'une relation entre le Père et le Saint-Esprit ; mais veut-il dire que le Saint-Esprit dérive du Père exclusivement, selon une hérésie ancienne, ou bien n'a-t-il pas du tout ce but ? A-t-il voulu signifier l'unité de nature ou l'unité de personnes entre le Père et le Saint-Esprit ?

On sait qu'il régna au moyen âge dans nos contrées des hérésies (dont certaines relevaient plus ou moins des Manichéens) attaquant le dogme de la sainte Trinité (1).

L'artiste sculpteur a-t-il voulu exprimer une de ces doctrines hérétiques ? Était-il affilié à une de ces sectes ? On voit pourquoi je n'ai pas pu préciser et comment je me suis borné à ma pensée en écrivant : l'*unité des deux personnes divines*.

Mon opinion n'est pas faite, mais je penche à trouver cette image criticable. Mes doutes sur son inspiration, nés de nombreux détails de l'ordre du sentiment joints à ce que j'ai dit ci-dessus, perçaient encore à la fin de l'articulet où j'écrivais que l'œuvre n'est pas inspirée *d'un sentiment vraiment chrétien ;* peut-être aurais-je pu ajouter : *ni très orthodoxe.*

On le voit, cette image est vraiment curieuse. Sa signification est à scruter par les historiens de l'art et ceux de la religion. Il n'y avait, semble-t-il, pas lieu de nous inculper d'hérésie, mais d'excuser notre incompétence qui ne nous permet pas de donner la clef du problème et d'y suppléer, ce qui eut été agréable à chacun.

EGÉE.

A BRUXELLES, rue au Beurre, on dégageait, l'autre jour, de ses plâtras la façade d'une ancienne maison, voisine de la *maison des Boulangers* (dont la restauration est achevée depuis peu de mois). Bien que fort dégradée, la façade, en belles briques, laissait apparaître quelques détails intéressants, notamment des seuils de fenêtre portés sur de jolis pilastres torses. A présent tout, sauf les pilastres, est rentré dans le plâtre. Probablement, cette maison et sa voisine ont fait partie de la *maison des Boulangers*. La façade de celle-ci, vers la rue au Beurre, a subi une restitution archi-fantaisiste et d'une élégance contestable. Si on avait songé, en temps utile, à invoquer le témoignage des maisons voisines on aurait pu faire œuvre plus fidèle et plus esthétique.

Quoi qu'il en soit, voici une occasion d'appuyer le vœu déjà émis pour la restauration des belles maisons que renferment les rues adjacentes à la grand'place.

(1) C'est en guise de protestation contre ces attaques que la croyance orthodoxe répandit ces images où l'on retrouve, tracé de diverses manières, un schéma, qui dit :

« Pater non est Spiritus Sanctus, etc.

Pater est Deus — Sp. est Deus, etc. ».

Voir une de ces reproductions, *Bulletin des métiers d'art*, 1re année, p. 336, fig. 24.

D'autre part, au moyen âge et surtout sous la renaissance, on fit des images de la sainte Trinité représentée sous la figure d'un personnage à trois visages ! Elles ont été condamnées par l'Église.

LE JOUR DE LA PENTECOTE, les amis et les élèves de notre dévoué et distingué collaborateur M. Alph. Van Houcke se sont réunis pour célébrer, en une touchante manifestation, sa nomination récente de chevalier dans l'Ordre de Léopold. Aux paroles de félicitation prononcées par les Révérends frères Marès, inspecteur des écoles Saint-Luc, et Mathias, directeur de l'école Saint-Luc de Gand, et par M. Jean Vandaele, président de l'association des anciens élèves de l'école Saint-Luc de Bruxelles, le *Bulletin* avait tenu à s'associer par l'organe de son directeur.

Son portrait, originalement encadré, a été présenté au héros de la fête. Cette œuvre d'art nous semble digne d'être analysée et publiée prochainement dans les colonnes du *Bulletin*. Elle est l'œuvre de M. J. Van Tuyn.

Un autre souvenir a encore été offert à notre ami : un bijou, aussi bien exécuté qu'heureusement conçu, sorti de l'atelier de M. Ch. Feyt.

ÉGLISE RURALE. NUMÉRO SPÉCIAL. Beaucoup d'abonnés sont impatients de voir paraître cette brochure. Les documents à réunir sont nombreux, les renseignements à enregistrer considérables, les illustrations à dessiner et à graver importantes. Ce travail, pour être à la fois complet et succinct, vu l'étendue de la matière, réclame un certain temps qu'on voudra bien nous accorder. Nous espérons pouvoir faire paraître le numéro spécial dans un ou deux mois au plus tard, en même temps que la TABLE DES MATIÈRES de cette année.

CONFÉRENCES DU " BULLETIN DES MÉTIERS D'ART ". — L'idée du *Bulletin*, de joindre à la lutte par la plume la lutte par la parole, a été bien accueillie par nos abonnés de Bruxelles.

Aussi la conférence donnée par M. l'abbé R. Lemaire, le 6 courant, a-t-elle été honorée par un public aussi attentif et aussi nombreux que possible. Notre salle, exiguë comme nous l'avons annoncé, ne pouvant contenir qu'une bonne centaine de places, était comble. Le conférencier a été chaudement applaudi : accueil mérité. La conférence était fort belle, fort substantielle et, aussi, agrémentée par des projections lumineuses aussi nombreuses que réussies.

Nous allons publier *très prochainement* « L'Art de l'avenir », en une jolie brochure d'environ 60 pages, qui sera mise en vente à raison de 1 franc. On peut souscrire dès à présent à la Direction. (V. 4me page d'annonces.)

BIBLIOGRAPHIE

BONNE-ESPÉRANCE, *album de 32 vues réunies par l'abbé Dupont* (1), in-4° oblong, cartonné.

Nous sommes au temps où tous les grands établissements d'instruction veulent avoir leur album-souvenir, mais on n'en a guère vu le publier avec un souci d'art aussi marqué et aussi intelligent que vient de le faire M. l'abbé Dupont pour Bonne-Espérance. Il est vrai que peu d'établissements se présentent avec autant de complaisance et d'abondance que celui-ci à une publication artistique. Comme quelques autres maisons du même genre ce séminaire s'abrite dans les locaux d'une ancienne et illustre abbaye. Mais mieux qu'ailleurs son aménagement a conservé les richesses des architectures séculaires. Fondée en 1160, l'ancienne institution norbertine de Bonne-Espérance a conservé des vestiges importants de tous les âges qu'elle a traversés, et la masse de ses bâtiments forme un ensemble des plus impressionnants. Les touristes s'y rendent nombreux. Les artistes y trouvent, au milieu d'une belle nature, des sujets d'étude intéressants. Tous ceux qui y ont passé s'en souviennent. A eux surtout s'adresse l'album-souvenir, composé de belles planches en photogravures, bien présentées en diverses couleurs.

A. C.

(1) S'obtient chez l'auteur, au séminaire de Bonne Espérance.